Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón[1].

Américo Castro als Vorstudie zu Band II seiner Ausgabe in Freundschaft gewidmet.

Voßler hat in seinem schönen Münchener Akademievortrag vom 14. Juli 1926: „Realismus in der spanischen Literatur der Blütezeit" festgestellt, daß der spanische Idealismus nicht als Gegensatz zum spanischen Realismus begriffen werden dürfe, sondern als nur „die andere Seite von ihm", indem in Spanien ein ungebrochener Wirklichkeitssinn sich neben und trotz der wissenschaftlichen Naturforschung der Renaissance in „Bereitschaft zur Transzendenz" wandeln kann: „Eine derartige Behendigkeit und Selbstverständlichkeit des Hinüberschauens und Hinüberschreitens vom Zeitlichen ins Ewige, vom Diesseits ins Jenseits und vom Traum ins Leben und umgekehrt" gibt es nur im spanischen siglo de oro. Dieser Idealismus geht leicht in „Illusionismus" über (Don Quijotismus), in „Narrheit, die durch natürliche Gärung zur Vernunft, Täuschung, die zur Wahrheit, Fabel, die zur Weisheit strebt, und Sinnenfreude, die sich selbst zersetzt" — man könnte also eigentlich von einem Desillusionismus sprechen —, und dieser Illusionismus

---

[1] Die vorstehende Studie ist ein Versuch, meine Wortkunstforschung auf spanische Künstler auszudehnen. Nun ist mir Hatzfeld mit seinem trefflichen Buch „'Don Quijote' als Wortkunstwerk, die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn" (Teubner, 1917) zuvorgekommen. Durch die Beleuchtung der Kunstform des cervantinischen Romans haben wir manche Parallele zur Hand bekommen, auf die ich, da ich das Werk erst nach Abschluß meiner Arbeit einsehen konnte, besonders in Anmerkungen hinweisen werde. Wie schon der Titel des Hatzfeldschen Werkes andeutet, gibt er eine Bedeutungslehre der bei Cervantes vorkommenden Stilformen und vergleicht deren Gebrauch bei Cervantes mit dem bei Vorgängern und manchmal auch Nachfahren, während ich eine Bezeichnungslehre nur für Quevedo beabsichtige, d. h. die Darstellung der sprachlichen Mittel, die sich Qu.'s Seele boten. Beide Betrachtungsweisen müssen sich natürlich ergänzen — wie auch in der Lexikographie und Syntax. Castro in seinem „Pensamiento de Cervantes" will wie ich „proceder de dentro a fuera, y no al revés" (S. 19.)

Digitized by Google

habe in Spanien die besondere Aufgabe, den europäischen Renaissance-Naturglauben unschädlich zu machen: es kommt in der „Celestina", in Lopes „Dorotea", in Mateo Alemáns „Guzman de Alfarache" zu einem „Realismus des bösen Gewissens", bei dem die „Wirklichkeit des Alltags mit steckbrieflicher Genauigkeit als ein von Grund aus suspektes Wesen abgespiegelt und verfolgt" wird. So sind wir denn beim pikaresken Roman angelangt: der Guzman enthalte „einen freudigen Pessimismus, eine Vergnügung mit schlechtem Gewissen, ein Vagabundieren, Stehlen, Betteln, Wandeln mit jenseitiger Pilgerstimmung", indem, „je leichter der Pícaro den Kopf verliert und vom Weltwesen sich verführen und narren läßt, desto entschiedener der Erzähler auf die beständigen und wahrhaft wirklichen Werte" hinweist.

Und nun heißt es, was uns hier besonders angeht: „Diese Ambiguität und seelische Geteiltheit wird im Buscón des Quevedo überspannt und führt zu einem beinahe unwahrscheinlichen Nebeneinander von spitzbübischer Phantastik und weltverneinender asketischer Gesinnung. Daß ein Mensch alle Mißlichkeiten und Beschämungen, in die er gerät, mit solcher Freude erzählt und sich selbst so freimütig bloßstellt und jedes Gefühl für Scham und Menschenwürde abwirft, bedeutet das Ende der realistischen Kunst und kann nur dadurch noch glaubhaft gemacht werden, daß dieser Buscón kein Mensch und nicht er selbst ist, sondern, wie der Untertitel besagt, ein «ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños». Man sieht, wie die realistische Dichtung in der Lehrhaftigkeit unterzugehen im Begriffe ist." In der Novelle La Hija de Celestina (1612) habe dagegen das Unterhaltungsbedürfnis die Führung, das „mit den Gräßlichkeiten des Lebens spielt". „Neben solchem Abbiegen der pikaresken Erzählungskunst ins Lehrhafte einerseits und ins Rohe und Stoffliche andererseits erscheint der stimmungsvolle ungebrochene Realismus, wie man ihn im Lazarillo oder in Rinconete y Cortadillo bewundert, als seltene Ausnahme." „Im Buscón des Quevedo ist der Übertritt des Pícaro aus der Reihe der Geschöpfe einer humorvollen Poesie in die der sittenkundlichen Versuchskaninchen und abschreckenden Beispiele vollzogen."

So bewundernd man der geistesgeschichtlichen Einordnung und Beurteilung des spanischen Realismus im allgemeinen durch Voßler folgt, so wenig kann ich sein Urteil über den „Buscón" unterschreiben. Der Darlegung meiner abweichenden Ansicht und der Analyse der Kunst Quevedos im einzelnen seien die folgenden Zeilen gewidmet.

Vor allem bestreite ich die „Lehrhaftigkeit", d. h. 1. Quevedo will nicht lehrhaft wirken, 2. der Buscón wirkt nicht lehrhaft.

Ad 1: Über Quevedos Absichten unterrichtet uns sein Prolog in der

Digitized by Google

Ausgabe von Zaragoza (1626): er erwartet vom Leser oder Hörer, er werde bemerken «lo gracioso de don Pablos, príncipe de la vida buscona», er verheißt ihm «en todo género de picardía . . . sutilezas, engaños invenciones, y modos, nacidos del ocio, para vivir a la droga». An der Belehrung (escarmiento) liegt dem Autor nichts, ja, er zweifelt daran, daß jemand ein «libro de burlas» kaufen werde, um sein sündiges Ich abzulegen. Der Autor verdiene Lob, «que tiene más deleite saber vidas de pícaros, descritas con gallardía, que otras invenciones de mayor ponderación» — die virtuose Beschreibung des an sich vielleicht moralisch Verwerflichen entschädigt für den mangelnden Ernst; bewußt lenkt Quevedo das Augenmerk auf die künstlerische Bewältigung seines Themas, das mit gleicher Gewichtigkeit Dichtung und Wahrheit (veras y burlas, Einleitungsgedicht Lucians an Quevedo) behandelt. Also: Quevedo will unterhalten, ein «no . . . pequeño alivio para los ratos tristes» (Dedicatoria im Ms. der Biblioteca Menéndez y Pelayo) schaffen. Und auch im Verlauf seiner Erzählung geht Quevedo wiederholt dem Moralisieren, das durch den Gegenstand naheläge, aus dem Wege, so zum Beispiel (Kap.) 23:

Dejo de referir otras muchas flores . . . porque antes fuera dar que imitar, que no referir vicios de que huyan los hombres; mas quizá declarando yo algunas chanzas y modos de hablar, estarán más avisados los ignorantes, y los que leyeren este mi discurso serán engañados por su culpa.

An und für sich sollte der Dichter nur Nachahmenswertes erzählen, aber er will durch die Darstellung der Kniffe und des Argot der Falschspieler den Leser „witzigen", ertüchtigen in der Widerstandskraft gegen Betrug. Ich glaube, Voßler hat den Untertitel der Zaragozaer Ausgabe zu ernst genommen, der nichts anderes bedeuten soll als «príncipe de la vida buscona», 'der vollendete Typus des Gauners und Industrieritters', kein „abschreckendes Beispiel" (so schreibt Quevedo selbst an einen Gönner aus dem Gefängnis: *Yo, que soy el escándalo, escribo á vuesa merced, que es el ejemplo),* vgl. ähnliche zeitgenössische Bezeichnungen: wird doch z. B. im Don Quijote von Amadis gesprochen als *flor y espejo de los andantes caballeros* und vom Ritter von der traurigen Gestalt selber als *el espejo de la caballeria, . . . la flor y la nata de la gentileza . . ., la quinta esencia de los caballeros andantes.* Es soll also grade die amoralische Vollkommenheit der Selbstrealisierung dieses Typus betont, nicht die Moralität dieses Typus diskutiert werden. Der „Buscón" Quevedos ist die virtuose und amoralisch-lebensvolle Darstellung eines amoralischen Lebensvirtuosen.

Digitized by Google

Ad 2: Die Lektüre des „Buscón" wirkt auf den Leser nicht irgendwie „moralisch abschreckend", sondern das ganze Interesse des Lesers gilt dem Sich-Behaupten des Helden in widrigen Situationen, seinen *sutilezas, engaños, invenciones,* dem fast geistigen Sieg der Persönlichkeit: Was Pablos tut und um sich tun sieht, soll nicht ein Sich-Bekreuzigen des Lesers hervorrufen, sondern Bewunderung und Ergötzen. Pablos bleibt bis zum Schluß ein „aufrechter Charakter" im Bösen: seine Übersiedlung nach Indien ist nur die Vertauschung eines engeren mit einem weiteren Schauplatz; er geht hinüber «no de escarmentado, que no soy tan cuerdo, sino de cansado, como obstinado pecador», und die Schlußsentenz, die er ausspricht: «pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres», könnte zwar auch vom Leser aus gedacht sein (sollte wohl auch Publikum und Zensur versöhnen), ist aber ganz im Sinne des verstockten Sünders, der um das Gute weiß, aber beim Bösen konsequent bleibt, weil er nicht anders will, und obwohl er weiß, daß er Böses will. (Vgl. etwa 19: *Ya estaba tan hallado con ellos* [verschiedenen Kumpanen] — *que esta facilidad y dulzura se halla siempre en las cosas malas* — ein Sich-'frère et cochon'-Fühlen, aber auch Wissen, daß man 'cochon' ist, 20: *Decía entre mí: »¡Malhaya quien fía en hacienda mal ganada, que se va como se viene! . . .«*) Die moralische Werttafel des Lesers bleibt bestehen — Pablos zeichnet sich selbst mit der weltmännischsten Heiterkeit und graziösesten Unbekümmertheit an einem möglichst tiefgelegenen Punkt derselben ein!

Weiter kann ich nicht zugeben, daß im Buscón ein „beinahe unwahrscheinliches Nebeneinander von spitzbübischer Phantastik und weltverneinender, asketischer Gesinnung" herrsche. Die asketische Gesinnung besitzt der Dichter Quevedo, aber er läßt sie in diesem Buche nicht laut werden. Der Buscón und seine wechselnden Weggenossen leben ihr zuwider, und findet sich einmal ein Asketiker wie der Licenciado Cabra, so wird er ironisiert: A. Castro sagt richtig in der dieser Studie zugrunde gelegten Ausgabe der Clásicos Castellanos (ed. de «La Lectura», 1927) S. 42 zu den Worten des Hungerapostels: «Aquí el autor presenta con aire irónico lo que en otros casos ha dicho muy en serio, hecho caracteristico de Quevedo: ‚más flaco estará ¡oh Clito!, Pero estará más sano, El cuerpo desmayado que el ahito; Y en la escuela divina, El ayuno se llama medicina' (Sermón estoico . . .)». Der Tod eines der Schutzbefohlenen Cabras in dem von ihm auferlegten Inferno des Hungers wird als ein «caso atroz» hingestellt, vor dem alle erschrecken *(quedamos asombrados todos).* Nirgends findet man in der ganzen Novelle ein Wort der Mahnung zur Einkehr

Digitized by Google

und Rettung der eigenen Seele: ein Strich folgt dem anderen, die Lebenstüchtigkeit des zweifelhaften Völkchens der Gauner enthüllend, ohne die Moralisationen wie bei Mateo Alemán, ohne daß etwa zum Schluß ein steinerner Gast Rechenschaft forderte für das vergeudete Leben.

Und doch, etwas Wahres ist an Voßlers „Nebeneinander" von Spitzbubentum und Weltverneinung: man ahnt doch, daß dieses Spitzbubentum, trotzdem es sich auf dem gran teatro del mundo weidlich auslebt und unbesiegt von der Bühne Europas scheidet, doch irgendwie nicht Sieger ist, daß der steinerne Gast jeden Augenblick kommen und die ewigen Gesetze Gottes, die der moralhöhnende Buscón durch sein Jonglieren aufgehoben hat, wiederherstellen wird. Der Buscón ist ein (nicht gerade erotisch gearteter) Don Juan, vermindert um die Szene des steinernen Gastes; der Novelle Lebensnerv bildet eben die Spannung des (damaligen spanischen und heutigen) Lesers: Wird der Kommandeur kommen und dem verwegenen Menschlein Einhalt gebieten? Daß er dann doch nicht kommt, wo alles Publikum und vielleicht sogar der Held der Novelle selbst nach ihm ruft, macht das Werkchen in seiner amoralischen Frechheit und Tigergrazie noch unheimlicher: es ist ein Stück prall gespannten Lebens voll Weltsucht vor uns hingestellt — eine Entspannung in Weltflucht ist derartig komplementär, notwendig, geboten, daß wir Leser, um sie betrogen, nach dem Sinn jener Gestaltung tappen — und hilflos, unorientiert bleiben bis auf den heutigen Tag. Es ist die höchste Kunst Quevedos, die barocke Spannung zwischen Weltsucht und Weltflucht, zwischen Welt und Ewigkeit, Leben und Jenseits, Irdischkeit und Glauben derart gesteigert zu haben, daß wir, mitten im leuchtenden Sonnenschein eines jubelnd triumphierenden Spitzbubentums gleichsam nach dem Dunkel der Einkehr verlangen — gleichwie in der prallen Sonne Spaniens die düstersten der Klöster und die düstersten unter den Menschen der Neuzeit aufgesprossen sind. Zuviel Sonne — als daß nicht der Schatten sich einstellen, zuviel Leben — als daß nicht der Tod zu seinem Rechte kommen müßte. Das ist die Kunstleistung Quevedos, daß er die gleichsam unter dem Strich den Abenteuern folgende, plumpe Moralisation eines Mateo Alemán zu einem die Renaissancenovelle vag und schattenhaft umspielenden Trauerrand verflüchtigt hat.

Aber, so wird man fragen, ist der Trauerrand nicht von Voßler und mir hinzugedichtet? Wozu die Erinnerung an einen (nicht auftretenden!) steinernen Gast heraufbeschwören, wenn die ganze Novelle doch wie eine Kette von Champagnerarien wirkt?

Digitized by Google

I. Die Spiegelungen des *desengaño* in der Novelle.

Da ist vor allem der eigentümliche makabre Humor zu erwähnen, der fast in jedem Kapitel schwarze Flecken in den Sonnenschein tupft: eine schlagwortartige Zusammenstellung ausgewählter Stellen empfiehlt sich:

Kap. 1: Pablos' Mutter ist Hexe, sein Vater Dieb; ihr Bett *estaba armado sobre soga de ahorcados*, ihr Zimmer ist *todo volcado de calaveras*, sie hält in der Hand *un rosario de muelas de difuntos;*

2: bei dem Abenteuer mit den Gemüsehändlerinnen stirbt ein Pferd im Straßenkot;

3: Tod des Zöglings Cabras nach eingenommener Kommunion;

6: Schweine werden getötet *(envaséle a cada uno . . . la espada por los pechos)* und deren Todesschrei durch Gesang übertönt (. . . *como que cantábamos, y así espiraron en nuestras manos*); später stellt sich Pablos sterbend, um einer Verfolgung zu entgehen (. . . *y un compañero clérigo ayudándome en morir);*

7: enthält den Brief von Pablos' Onkel, dem Henker Ramplón, über den Tod des Vaters auf dem Galgen (besonders kraß die Stelle, wo er voraussieht, daß die Leiche zu Kuchen verarbeitet werden werde: *yo entiendo que los pasteleros desta tierra le acomodarán en los de a cuatro, por consuelo de sus deudos);* so sieht denn auch in

10: Pablos seinen Vater in Segovia im Geist *y a la entrada via mi padre en el camino, aguardando a ir en bolsas, hecho cuartos, a Josafá* (das Bild des dereinst im Tale Josaphat wieder aufstehenden Vaters verbunden mit der Zerstücklung seines Körpers durch den Henker);

11: die Geselligkeit bei dem Henker (Erwähnung der Protektions-Geißelhiebe, *azotes de amigo,* und wieder der Kuchen aus Fleich von Gehenkten);

15: *le miré* [el pastel] *con tanto ahinco, que se secó el pastel como un niño aojado;* das schnelle Essen des hungrigen Pablos wird verglichen mit dem Verzehrtwerden der Leichen in einem Friedhof: *Dios es mi padre, que no come un cuerpo más presto el montón de la Antigua de Valladolid — que lo deshace en veinticuatro horas —, que yo despaché el ordinario;* es tritt ein blutbefleckter Bettler auf;

16: ein sich als Bettler verstellender Gauner ruft die Passanten an: *Acordaos de la muerte, y haced bien, hermanos, por las ánimas;*

18: das Einschreiten der Inquisition;

Digitized by Google

21: wieder einmal eine Hexe und Kupplerin *(salía de noche por la ventana del humo);*

22: der *galán de monjas* wird u. a. (weil der Antichrist Sohn einer Nonne sein wird) *pretendiente de Antecristo* genannt; die an der *reja* des *locutorio de monjas* schmachtenden Liebhaber werden so beschrieben: *cuál, sin pestañear, mirando, con su mano puesta en la espada y la otra en el rosario, estaba como figura de piedra sobre sepulcro; otro, alzadas las manos y extendidos los brazos a lo seráfico, recibiendo las llagas;*

23: eine nächtliche Schwurszene, bei der betrunkene Bravos beim Brot als der *cara de Dios* und beim Licht des Zimmers als dem Licht, das aus dem Engelmunde strömt, die Finger auf den Rand eines Weintroges legend, schwören, das Blut eines Häschers trinken zu wollen.

Es sind also nicht nur in die Erzählung selbst Grauen erregende Züge aufgenommen (z. B. die Reden des Henkers), sondern der Dichter erregt im Leser gern makabre Nebengedanken: die wenn auch geheuchelte Mahnung *Acordaos de la muerte . . .* erschüttert uns wie ein ernst gemeintes Memento mori; und gar die ganz von außen herangebrachten unerwarteten Vergleiche ('Essen' = dem *comer* des Friedhofs; 'Liebesschmachten' — *como figura de piedra sobre sepulro;* 'Eintrocknen eines Kuchens' — *como un niño ahojado)* bringen eine Versteinerung des Lebendigen wie unter dem Anhauch bösen Zaubers zustande: der böse Zauberer aber, der vom heitersten Himmel Todesgedanken sendet, ist der Dichter.

Doch werden nicht nur im Vorbeigehen die Nachtseiten des Lebens sichtbar, sondern die Erzählung selbst ist eine allerdings humoristisch-abenteuerlich-phantastisch gestaltete Entlarvung des Illusorischen alles menschlichen Tuns: Pablos betrügt, heuchelt, verstellt sich, und ebenso handeln seine Spießgesellen — sie setzen damit doch nur den gleichsam im Weltplan vorgesehenen Betrug ins Werk. Was vom Buscón aus Betrug und spielerische Frivolität ist, ist von den Opfern aus Trug der Sinne, Spiel der Illusion: „die Selbstzersetzung der menschlichen Illusionen ist ein Lieblingsgedanke der Spanier" (Voßler) — der spanische *desengaño* nagt leise, aber unentwegt an den Narrheiten der Weltkinder. Auch hier ist die barocke Spannung aufs äußerste getrieben: für Pablos gibt es immer Neues zu erleben an Betrugs- und Illusionsmöglichkeiten (14: *cosa que me encantó de ver la novedad de la vida,* 12: *la industria en la corte es piedra filosofal, que vuelve en oro cuanto toca* — der Betrug ist das Alchimistenmittel, das goldene Illusionen schafft!); aber sein Verstand bleibt klar und unumnebelt: je größer die Lebensvirtuosität des Buscón, desto größer

Digitized by Google

die Verblendung seiner Opfer. Da sind die von Pablos mit Interesse beobachteten gutmütigen Illusionsmenschen und Quijotes, die mit einem eingebildeten Spezialismus das Leben zu meistern glauben: der *arbitrista* (8), der das Wasser von Ostende ableiten und auch am Zurückfließen hindern will; der Geometer, der die Wirklichkeit durch seine Wissenschaft zu bezwingen vermeint (wenn die Wirklichkeit ihm Probleme aufgibt, so weist er auf sein Lehrbuch: *este libro lo dice* — eine Parodie des wissenschaftlichen Menschen); der Dichterling (9), der Theaterstücke mit Tieren als Helden dichtet, denen nichts fehlt — als die Aufführbarkeit, und der von seiner Bühnen- und religiösen Dichtung zum Verslieferanten für Liebhaber und Blinde (diese beiden Kategorien waren für Quevedo wohl identisch — wie Studenten und Pícaros) herabsinkt, also zum Narren von Narren *(¡Oh vida miserable! Que ninguna lo és más que la de los locos que ganan de comer con los que lo son)*. Anderseits die selbst Entgeisterten, die einen schönen Schein vortäuschen wollen, aber nicht können — wie der herabgekommene Junker, der seine Hose in der Hand halten muß, damit sie ihm nicht herunterfalle, der 'zwar nicht sich, aber seinen Adel erhält'.(10), und doch all das dem Erstbesten auf der Straße bekennt: *nada cubro* — oder die notgedrungen Nichtigkeiten mit Ernst behandeln müssen (13: *Es de ver uno de nosotros, en una casa de juego, con el cuidado que sirve y despabila las velas, trae orinales, ayuda a meter naipes y solemniza las cosas del que gana, todo por un triste real de barato)*. Dann die Heuchler (6), die Pablos ohne weiteres erkennt (10 [der ehrenvolle Wunden heuchelnde Haudegen]: *en los carcañales, me enseñó otras dos señales, y dijo que eran balas, y yo saqué . . . que habían sido sabañones)*, ohne daß er ihnen Einblick gewährte in sein klares Urteil über ihre Person *(dije mil cosas en su alabanza, y que el Cid ni Bernardo no habían hecho lo que él)*. Und endlich so manche Qui-pro-quo-Szene, bei der der Glaube an Übernatürliches oder Außergewöhnliches 'zersetzt' wird: das Mädchen, in deren Dachkammer Pablos einsteigt, glaubt (18), sein Fall sei von ihm selbst *por gracia y nigromancia* herbeigeführt, ist dann (19) *desengañada, que no era encanto sino desdicha;* als Pablos von der Inquisition geholt wird, erscheint wieder der Verdacht der *nigromancia;* Pablos wird im Deklamieren einer Stelle aus einem Theaterstück, wo von der Verfolgung durch einen wütenden Bären die Rede ist, von einer Kellnerin gestört, die den Bären hinter ihren Fersen wähnt (22). Die Illusion kann so weit gehen, daß Pablos für Pablos gehalten, daher auch entsprechend beschimpft wird und dabei zeitweilig den Schein eines Irrtums aufrechtzuerhalten ver-

Digitized by Google

mag (20). Ganz selten gerät der erfahrene Lebensfährmann selbst in das irisierende Fahrwasser der Illusion, so, wenn er von der Verwendung einer vielleicht erreichbaren (und dann auch nicht erreichten) Mitgift träumt, *y lo que más me tenía en dudas era hacer dél una casa o darlo a censo* (19); ja, einmal stellt er die Existenzfrage (3 bei Cabra): *Señor, sabéis de cierto si estamos vivos?; porque yo imagino que en la pendencia de las berceras nos mataron, y que somos ánimas, que estamos en el purgatorio; y así es por demas decir que nos saque vuestro padre, si alguno no nos reza en alguna cuenta de perdones, y nos saca de penas, con alguna misa en algún altar previlegiado* — 'wir' (Pablos und sein Herr) sind gleichsam irreal geworden, die zahlreichen *algún* schieben die Existenz in irgendeinen hypothetischen Raum zurück[1].

Die Diskrepanz zwischen Heuchelei (oder Illusion)[2] und Wirklichkeit ist am leichtesten fühlbar zu machen durch Reden der Figuren, die durch die Tatsachen (die Situation usw.) dementiert werden. Je mehr es dem Leser überlassen bleibt, die Schlußfolgerung: 'Lüge', 'Selbstbetrug' zu ziehen, desto feiner wirkt dieser Gegensatz. Es ist für die boshaft-entgeisternde Art Qu.s bezeichnend, daß er Diminutiva, die doch im allgemeinen gemütlich wirken, gerade dann gebraucht, wenn das Sich-gemütlich-Fühlen mit einer Perfidie oder Bosheit gegen andere verbunden, ja durch sie bedingt ist[3]:

6: [Pablos hat der Haushälterin eingeredet, er habe der Inquisition abgeredet, sie zu verfolgen] *Mejor se ha hecho de lo que pensaba: quería el familiarito venirse tras mí a ver la mujer, pero lindamente lo he negociado* ('der liebe Familiar' — dabei hört man die Rede dieses unheimlichen Funktionärs durch die Erzählung Pablos' durch: *voy a ver la mujer!*)

17: *cerró* [el carcelero] *con los dichos escudillos* ('die lieben kleinen Taler', das Bestechungsgeld).

7: *Declaré cómo* [mein Vater] *había muerto tan honradamente como el más estirado . . .; cómo me había escrito mi señor tío, el*

[1] Vgl. im Quijote: „vino una mano pegada a *algún* brazo de *algún* descomunal gigante" zur Andeutung des Irreal-Mysteriösen (Hatzfeld, S. 153.)

[2] Heuchelei und Illusion verhalten sich gleichsam wie die konkave Seite zur konvexen desselben Körpers. Ich glaube, die Divergenz des Urteils Castros und Hatzfelds über die *hipocresía* Cervantes' beruht auf der Nichtberücksichtigung dieses Sachverhaltes.

[3] Also anders als im Quijote, wo der fahrende Ritter Gefahren durch das Diminutiv vergemütlicht, zu gewöhnlicher Alltäglichkeit herabdrückt. (*¡leoncitos a mi, leoncitos!* Hatzfeld, S. 172.)

BIBLIOTECA NAZ. ROMA VITTORIO EMANUELE

Digitized by Google

verdugo, desto y de la prisioncilla de mama. (Pablos sucht nach dem Heldentod des Vaters die Kleinigkeit des 'bischen Gefängnisses' der Mutter wegzueskamotieren.)

17: *Yo de rato en rato, salía muy al descuido, diciendo: «Juan de Madrid! Burlandillo es la probanza que yo tengo suya.»* (Pablos gibt vor, den Adel des Juan de Madrid beweisen zu können: 'Eine lächerliche Kleinigkeit ist es für mich, es zu beweisen!')

7: [Brief des Onkels] *si algo tiene malo el servir al rey, es el trabajo, aunque se desquita con esta negra honrilla de ser sus criados* — der Henker ist auch Staatsbeamter und sucht seine Standesehre weniger feist in Erscheinung treten zu lassen: man spürt aber in dem ganzen Briefe, wie wichtig sich Ramplón selbst nimmt.

Das Dementieren des Heuchlers kann in einer Rede dadurch hervorgebracht werden, daß Anfang und Ende der Rede im Widerspruch zueinander stehen: so äußert ein Rodomonte, nachdem er sich selbst mit Bernardo del Carpio verglichen hatte: 10: *No tratemos desto, que parece mal alabarse el hombre.* Am wirkungsvollsten ist die Rede der Kupplerin stilisiert, die Geld will und mit der Beteuerung des Gegenteils anfängt:

21: *Yo te juro que hubieras ahorrado muchos ducados, si te hubieras encomendado a mí, porque no soy nada amiga de dineros; y por mis enterrados y difuntos (que ansi yo haya buen acabamiento), que aun lo que me debes de la posada, no te lo pidiera ahora, a no haberlo menester para unas candelicas y hierbas. ... Yo que vi que acabó la plática y sermón en pedirme — que con ser su tema, acabó en él, y no empezó, como todos hacen — ...*

Oder die Figuren sagen platterdings das Gegenteil von dem, was sie denken, so, wenn der Industrieritter in 13, der gar kein Dienstmädchen besitzt, aber Speisereste angekauft hat, damit man sehe, daß er genug zu essen habe, sagt: *Es posible que no he de ser poderoso para que barra esa moza.* Das besondere Geschick Quevedos besteht nun darin, daß er in solchen Fällen von Lüge oder Heuchelei gerade Redewendungen und Tonfall von größter Natürlichkeit und Alltäglichkeit seinen Figuren in den Mund legt (obige Wendung wäre z. B. typisch für eine penible und nörglerische Hausfrau) — Redewendungen, die sonst, bei Darstellungen nicht-heuchlerischer Szenen, in dem pointierten Stil Quevedos nicht vorkommen (ähnlich wie seine gemütlichen Diminutiva nur in der Entartung der Übertragung auf lügnerisch Gemütlichkeit vortäuschende Haltungen vorkamen); so sehr hat Quevedo die Gewohnheit, allem, was er schreibt, eine Pointe zu geben, daß er erst das seinem natürlichen Milieu Entfremdete und

Digitized by Google

Übertragene für seine Kunst brauchen kann. Genau so in 6, wo die Don Diegos Ausgaben durch Schwänzelpfennige steigernden Pablos und Haushälterin ihm den Rat geben:

Móderense vs. ms. en el gasto, que en verdad, que si se dan tanta priesa, que no baste la hacienda del rey. Ya se ha acabado el aceite y el carbón, pero tal priesa se han dado. Castro erklärt sehr hübsch (S. 77): 'debe entenderse: mucho aceite y carbón, ¡pero tal priesa se han dado!', mit einer Ellipse, die ich aber nicht bloß aus dem «estilo familiar y descuidado de muchos pasajes» erklären möchte: man hört die (geheuchelte) gleichsam empörte Besorgnis der Vermögensverwalter aus diesem elliptischen Ausruf heraus (übrigens auch aus dem generalisierenden Plural *vs. ms.*, wo doch nur Don Diego angesprochen ist: 'die Herrschaften müssen sich etwas mäßigen . . .'): es sind das Töne, die eben nur in der Situation wirklicher Besorgnis erklärlich sind, und die Quevedo gerade von einer solchen geheuchelten Besorgnis anwenden läßt: man könnte von 'übertragener Idiomatik' sprechen. Am auffälligsten ist diese Technik bei dem Lizentiaten Cabra, dessen Porträt in jedem Zug Hunger und Geiz ausdrückt, dessen Worte aber von Überfluß und Freigebigkeit diktiert scheinen: Quevedo bringt es zuwege, eine Figur mit einander widersprechendem Sein und Reden zu ersinnen, das Automatenhaft-Klappernde eines Skelettes, das Ritterphrasen spricht, stört ihn nicht: Antithetik mit ihrem unversöhnten Gegenüber wird mitten in die Person hineingelegt: keine Spur von Schilderung eines menschlichen Organismus!

Am besten kann Quevedo sein Abrücken von seinen Menschen in jenen objektiven Äußerungen zeigen, die seine Figuren 'aus der Hand' geben, in den erfundenen Briefen: der Brief des Onkels (des Henkers) an Pablos, dessen Abschiedsbrief an den Onkel und die Korrespondenz mit der Nonne sind Kabinettstücke eines boshaften Humors, der die Widersprüche einer Seele in ein paar Zeilen zu bannen weiß: man entnimmt dem Brief des Onkels eine behäbige, bürgerliche Staatsbeamten-Stimmung bei aller Sympathie mit dem Heroismus der anderen, Achtung vor Bildung bei aller Unfähigkeit, sie dem eigenen Weltbild einzuordnen, Familiengefühl bei Angst vor kompromittierenden Verwandten; dem Brief Pablos' an den Onkel den schnödesten Undank gemischt mit der Verachtung für den unangenehmen, unästhetischen Henker, dabei die gröbste Frechheit in die feinste Briefform gekleidet (zeremonieller Anfang und Ende, literarische Periodik, selbst der grobe Wunsch: 'mögest du selbst gehängt werden' muß aus der liebenswürdig-geistreichen Form: *no me faltaba sino ver hacer en v. m. lo que en otros hace* erst herausgeschält werden); endlich aus der

Digitized by Google

preziösen Korrespondenz mit der Nonne mit conceptos und Pointen springt die drastische Schlußwendung heraus: ... *y quizá podré yo hacer alguna trampilla a la abadesa.*

Für das Ad-absurdum-Führen der Heuchelei oder der Illusion hat Quevedo eine besonders schneidende sprachliche Form ausgebildet: die Antithese zweier gleichgebauter Sätze, deren zweiter den ersten dementiert (vgl. oben 10: *enseñó ... y dijo que eran balas, y yo saqué ... que habían sido sabañones;* Pablos' Vater tut sich (1) auf seinen Mut beim Verschweigen seiner Verbrechen vor Gericht etwas zugute, darauf die Mutter: *Si no confesábades, era por vuestro ánimo o por las bebidas que yo os daba?* — sie gibt gleichsam die materialistische Erklärung für die pseudo-geistige Haltung des Vaters; (1) *mi padre se tornó a ir fuera, no sé si a ocuparse en barba o en bolsa* — offizieller und tatsächlicher Beruf schroff gegenübergestellt!); oder die Schlag auf Schlag auf die Position folgende Negation:

20: Pablos macht einen beliebigen Passanten dadurch, daß er unmittelbar hinter ihm herreitet, zu seinem Lakaien: *y en entrando partía detrás dél, haciéndolo lacayo sin serlo;*

21: *y en lo que ella* [eine Kupplerin] *era más extremada era en hacer doncellas no lo siendo;*

19: *dos criados suyos — entre corchetes y ganapanes — pisaron las capas, deshiciéronse los cuellos, como lo suelen hacer para representar las puñadas que no ha habido;*

17 (Pablos verspricht, für die Ahnen der Kerkermeistersfrau den Adelsnachweis anzutreten): *Alegráronse y cobraron ánimos con lo de la ejecutoria; y ni yo la tenía, ni sabía quienes eran;*

23: *empezaron — por bien venida — a beber a mi honra, que yo, hasta que la vi beber no creí que tenía tantas.*

18: *y cuando les contaban del dinero que yo había contado, decían que parecía dinero, pero que no lo era en ninguna suerte.*

21: *trataba en botes sin ser boticaria.*

Man fühlt den Lebensrhythmus der Zeit *(¿sueño? — ¿vida? ¿ser? — ¿no ser?)* wieder in diesem antithetischen Zweitakt; vgl. etwa noch Stellen wie

15: *Llamábase éste Marguso, natural de Olías: había salido capitán en una comedia, y combatido con moros en una danza. A los de Flandes decía, que había estado en la China; y a los de la China, en Flandes. Trataba de formar un campo, y nunca supo sino espulgarse en él; nombraba castillos, y apenas los había visto*

Digitized by Google

en los ochavos . . . Nombraba turcos, galeones y capitanes, todos los que había leído en unas coplas que andan desto.

18: *pretendía por lo bravo, y si no era el poner huevos, no le faltaba otra cosa para ser gallina.*

22: *[la tosidura] es peligrosísima señal en los conventos, porque como es seña a las mozas, es costumbre en las viejas; y hay hombre que piensa que es reclamo de ruiseñor, y le sale después graznido de cuervo.*

Der innere Widerspruch im Seienden, etwa zwischen Rede und Wirklichkeit, zwischen Maske und Gesicht, Tun und Anlage, Erwartung und Erfüllung, ist durch diese unerbittlich demaskierende, entzaubernde, entgeisternde Antithetik gezeichnet, die auf den Schein sofort die nackte Wirklichkeit folgen läßt.

13: *Somos gente que comemos un puerro, y representamos un capón.* Recht und Unrecht, Gut und Böse sind unerbittlich gegenübergestellt.

3: [ein Klystier geht statt in das Rektum den Rücken entlang] *sirviendo por guarnición defuera la que dentro había de ser aforro.*

5: *esta gente no es mucho tenga mala condición no teniendo buena ley.*

10: *no he recibido sino buenas palabras, que agora tienen en lugar de malas obras.*

11: *no puede ser hijo de algo el que no tiene nada.*

15: *no son tan cortas mis faltas, que se hayan de suplir con sobras de otros.*

Diese Spielereien sind wohl zum größten Teil entartete sittlich-moralische Spekulation, wie das Preziösenfranzösisch zum größten Teil Kasuistenlatein sein wird. Die christliche Unterscheidung von Gut und Böse in allen Lebensdingen, die Entillusionierung der einen Lebenshälfte hat zur stilistischen Antithetik geführt, wie schon V. Hugo nach anderen gesagt hat.

Zahllos sind die Fälle, wo Quevedo sich nicht begnügt, 'Entgeisterung' und 'Illusion' in gleicher Dosis aufeinanderfolgen zu lassen, wobei schon die Stellung des Entgeisternden an zweiter Stelle diesem den Triumph sichert — oft legt er uns gleichsam eine zuerst unbemerkte Lunte; ein Nebensatz, der als Nebensache erscheint, enthält die Vernichtung eines Glaubens, einer Illusion — mit einer Art Sprengwirkung wird der Sinn des Satzgefüges (die Aufhebung der Illusion!) dem Leser erst nachträglich klar:

1 [der zum Tode durch den Strang bestimmte Vater] *salió de la*

Digitized by Google

cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaban eminencia. Man könnte drucken:

le acompañaron DOSCIENTOS CARDENALES
sino que a ninguno llamaban eminencia

aber die Bosheit, mit der das kleine Sätzchen ('es fehlte nur die Kleinigkeit, daß man diesen Kardinälen nicht Eminenz sagte' — *cardenales* sind nämlich 'rote Striemen von Geißelhieben') aus der hohen Gefolgschaft — 200 Geißelhiebe nachträglich sich entpuppen läßt, bliebe so unausgedrückt. Ganz ähnlich im Brief des Onkels über den Tod des Vaters 7: *Vuestro padre murió, ocho días ha, con el mayor valor que murió hombre en el mundo; dígolo como quien lo guindó* — zuerst eine Art Epitaph für ein Heldengrab — dann in der Form einer Zeugenschaft ('ich kann es ruhig sagen, denn ich war bei seinem Tod zugegen') die 'harmlose' Mitteilung: 'ich sage es, da ich ihn selber aufgeknüpft habe' (wodurch wir erst erfahren, daß der Vater gehängt wurde)!

10: *con una* [penca 'Geißel'] *en la mano, tocando un pasacalles públicas en las costillas de cinco laúdes, sino que llevaban sogas por cuerdas* — wieder Umwandlung eines schönen in ein scheußliches Bild durch den 'nur daß'-Satz: aus der Laute mit fünf Saiten werden fünf Geißeln, die auf dem Rücken der Sträflinge 'spielen'.

15: *de manera que cuantos me veían, me juzgaban por comido; y si fuera de piojos, no erraran.* — *comido* 1. 'abgespeist; gegessen habend' und 2. 'aufgefressen (von Ungeziefer)'. Der Doppelsinn gestattet Abhebung von Scheinbedeutung (Nr. 1) von der wirklichen (Nr. 2).

1: *En mi mocedad siempre andaba por las iglesias: y no de puro buen cristiano* — aus frommem Kirchgang wird durch das Satzschwänzchen das Asylsuchen des Verbrechers in der Kirche.

Dicen que era de muy buena cepa; y, según el bebió, puédese muy bien creer — Wortspiel mit *cepa* 1. 'Stamm, Geschlecht', 2. 'Weinstock', wobei die trivialere Bedeutung erst nachträglich herausgeholt wird.

Tenía [Pablos' Mutter] *un aposento . . . todo rodeado de calaveras, que ella decía que eran para memorias de la muerte, o para voluntades de la vida* — der mit 'oder' eingeleitete Nachtrag legt erst nahe, daß die Totenschädel zu Zauberzwecken dienten. Und aus der frommen Betrachterin des Todes wird eine grausige schwarze Dienerin des Lebens. Man könnte in allen diesen Fällen ebensogut von Aufhebung der Illusion wie von Aufdeckung einer bewußten Täuschung seiner Figuren durch den Dichter sprechen: die Lebensvirtuosität der

Digitized by Google

Menschen im Täuschen ist, wie wir gesagt haben, nur die andere Seite des Truges unserer Sinne und unseres Verstandes in dieser Welt, der Pícaro ist nur ein Werkzeug der Illusionierung in der Hand Gottes, der pikareske Roman nur die Darstelluug der durch Menschen bewirkten Täuschungen.

Manchmal hebt der Nachtragssatz überhaupt die Existenz von etwas auf, dessen Sinn im Hauptsatz ausgesprochen worden war:

11: *No quiero dicir lo que comimos, sólo que eran todas cosas para beber,* d. h. wir aßen nichts, tranken bloß.

9: *Atendiendo a que este género de sabandijas que llaman poetas son nuestros prójimos y cristianos, aunque malos* ('schlechte Christen', also 'keine richtigen Christen').

Eine ganze Reihe von Sätzen wiegen uns in eine psychologische Sicherheit über einen bestimmten Charakter, bis dann der letzte Satzbestandteil alles ins Gegenteil verkehrt und aus dem Frommen einen Heuchler macht:

16: *contaba tentaciones; en nombrando al demonio decía: «Dios nos libre y nos guarde»; besaba la tierra al entrar en la iglesia; llamábase indigno; no levantaba los ojos a las mujeres, pero las faldas sí* ('er hob nicht die Augen nach Frauen, aber ihre Röcke hob er gern').

Sehr gern bringt ein Konzessivsatz eine Situation, die das im Hauptsatz Erzählte unmöglich oder widersinnig macht:

13: [im Wagen fahrend] *haciendo cortesías a todos por que nos vean, y hablando a los amigos y conocidos aunque miren a otra parte.*

si es en la iglesia, y nos come ['es juckt'] *en el pecho, dámonos «santos» aunque sea el «introibo».*

21: [die Kupplerin rät den Frauen, die schöne Zähne haben] *que se riesen siempre, aunque fuese en los pésames.*

20: *Preguntóme si había sido algo; dije que no, aunque tenía estropeada una pierna.*

Je kürzer das Sprengstück im Satz, desto größer die Sprengwirkung auf den ganzen Zusammenhang:

10: *Llegué al pueblo, y a la entrada vi a mi padre en el camino, aguardando a ir en bolsas, hecho cuartos, a Josafá* — das Gesicht des Pablos von der Auferstehung seines Vaters dereinst im Tale Josaphat wird in seiner Irrealität grausig durch die Parenthese[1]:

[1] Dieselbe 'sprengende Parenthese' auch auch bei Cervantes: *Arremetió con tauta furia y enojo que — si la bruna suerte no hiciera que en la*

Digitized by Google

dadurch, daß er zerstückelt bleiben soll, wie ihn der Henker hergerichtet.

considerando en quién conocía a mi tío (fuera del rollo) mejor en el pueblo, no hallé a nadie (fuera del rollo 'außer dem Schandpfahl').

6: *con el enojo* [el ama] *no estuvo dos dedos — a no tener por que callar — de decir mis sisas* — sie hat aber doch geschwiegen, weil sie Grund dazu hatte!

23: [man sah bei den Stelldicheins zwischen den Nonnen und ihren Verehrern] *cosas de sábado: cabezas y lenguas, aunque faltaban sesos.*

In vielen der aufgezählten Fälle finden wir Wortspiele: *no levantaba los ojos a las mujeres, pero las faldas sí; cardenales; cepa; comido.* Natürlich dienen diese geistreichen Wortspiele der Unterhaltung des Lesers und entstammen der Wortverve Quevedos, dessen conceptosfreundlicher Zeit die Begriffspielerei nahelag. Aber ist das Wortspiel nicht überhaupt bloß in einer Zeit denkbar, die am Wort irre geworden ist, dem naiven und normalen Wortgebrauch entfremdet, die das Wort zum Spiegel seiner Zweifel machen muß? Und spiegelt sich nicht in der besonderen Art dieses Wortspieles bei Quevedo der *desengaño* der spanischen Barockzeit[1]?

Castro hat schon fein hervorgehoben (im Vorwort der kleinen Ausgabe bei Nelson, 1917) „un descomunal retruécano, que no acaba en la palabra sino que invade el fondo mismo de la acción. A la *insinceridad* de las palabras, se une la de las personas": er gibt für diese die Unaufrichtigkeit der Menschen spiegelnde Unaufrichtigkeit der Worte, für dies sozusagen charakterologisch begründete Wortspiel als Beleg: *era de tal manera mi hambre, que me desayuné con la mitad de las razones, comiéndomalas,* mit der hübschen Analyse der Wirkung: „Todo parece, y nada es" — d. h. also das Wortspiel ist in den Dienst der Illusionszersetzung gestellt. Das Wortspiel, das Beziehungen zwischen den Worten wachruft, die aller Realität und Logik wider-

---

mitad del camino tropezara y cayera Rocinante — lo pasara mal el atrevido mercader. Hatzfeld bringt dgl. S. 94 f. unter 'Mittel der Spannung', anderseits S. 37 unter den irrealen Bedingungssätzen zum Ausdruck faktisch nicht eintretender Verschiebungen des Weltgleichgewichts; tatsächlich werden wir auf ein Ereignis gespannt, das dann nicht eintritt.

[1] Auch im Quijote, vgl. Hatzfeld S. 152: nur finde ich bei Cervantes keinen Überrest der 'mittelalterlichen Auffassung „Wortspiel um jeden Presi"' — mittelalterlich ist tatsächlich das Wortspiel um jeden Preis, während das barocke Wortspiel unserer Spanier in den Dienst des desengaño tritt.

Digitized by Google

sprechen und eine sozusagen innersprachliche Realität, d. h. also — von der Außenwelt aus betrachtet — eine Irrealität erschafft, ist so recht geschaffen, Schein vorzugaukeln — und zu entzaubern: 'ich wurde satt von den Worten, die ich verschluckte': eine innersprachliche Logik allein gestattet, dem 'Verschlucken von Worten' eine 'Sättigung durch Worte' nachfolgen zu lassen, der in der Außenwelt nichts entspricht. Quevedo muß das Illusionshafte, Ding-Vortäuschende der Sprache begriffen haben. Solche Ausdrucksweise ist typisch für unser Werk:

3: [bei dem Hungernährvater Cabra] *cenamos mucho menos, y no carnero, sino un poco del nombre del maestro: cabra asada* — 'vom Namen speisen' ist unvorstellbar, nur sprachgeschaffen.

3: *pienso que se les consumió todo, dejando descomulgadas las tripas de participantes* heißt (vgl. Castros Anm. S. 39[1] der neuesten Ausgabe) 1. die Eingeweide sind exkommunixiert (ausgeschlossen vom Essen), weil am Mund partizipierend, 2. sie sind exkommuniziert (bestraft mit Nicht-Essen), weil: „... están castigados a no comer, no habiendo comido" — diese ganze phantastische Logik ist ins Sprachliche hineingeheimnist.

14: *Haciase soldado y habíalo sido, pero malo y en partes quietas.*

10: *todo lo juraba por su conciencia, aunque yo confieso que conciencia en mercader es como virgo en puta, que se vende sin haberle* — wie die Ehre, wird jetzt das Gewissen 'zersetzt'.

18: *contábales cuentos que yo tenía estudiados para entretener; traíales nuevas, aunque nunca las hubiese; servíales en todo lo que era de balde.*

19: *me suplicaron cenase con ellos aquella noche; híceme algo de rogar, aunque poco* — welch widerspruchsvolle Haltung des Buscón, der sich zum Essen bitten lassen will und doch durch zu langes Sich-bitten-Lassen die Einladung nicht aufs Spiel setzen möchte! Ähnlich:

11: *Al fin le* [den Onkel] *reduje a que me diese noticia de parte de mi hacienda — aunque no de toda* — der Onkel will nämlich offenbar nicht mit dem ganzen Erbteil Pablos' herausrücken.

[1] Dagegen fasse ich die folgende Stelle anders als Castro (bei Cabra wird einem Ankömmling zugetrunken, aber vor dem Trunk das Glas weggezogen): 3 *estaba en casa dónde se brindaba á las tripas y no hacían la razón.* Castro meint, *hacer la razón* heiße 'corresponder a un brindis con otro brindis' und sieht im Ausdruck eine Unmöglichkeit, weil bei einem Zutrunk 'automatisch' *el brindador* getrunken haben müsse. Aber *brindar* ist eben doppelsinnig 'aufs Wohl trinken' und 'jemand zu etwas einladen, auf etwas gefaßt machen'.

Digitized by Google

20: *Vidose tan sin remedio morir* [durch Steinigung] *como san Esteban (pero no tan santo)* '— also er starb nicht als Märtyrer, im Gegenteil![1]

12: *He vendida hasta mi sepultura por no tener ni aún en qué caer muerto* — 'ich weiß nicht, wo ich meinen Kopf ins Grab legen soll', daher fällt der Verkauf des Grabes nicht schwer — aber anderseits: Kann man verkaufen, was man nicht besitzt?

12: *sólo el don me ha quedado por vender, y soy tan desgraciado que no hallo nadie con necesidad dél, pues quien no le tiene por ante, le tiene por postre, como el remendón*[2], *azadón, blandón, bordón y otros así* — die ganze Zersetzung des formalen Adelsbegriffs liegt in dem *Don*-Titel, den niemand brauchen kann, weil *don* ein Wortbestandteil geworden ist (wobei es, grammatisch gesprochen, gleichgültig ist, ob es als Präfix oder als Suffix auftritt . . .).

12: *No se vió jamás nombre tan campanudo* [wie Don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordan], *porque acababa en dan y empezaba en don, como son de badajo:* der 'volltönende' Name wird ironisiert, indem wir in ihm plötzlich ein *don — dan,* ein Glockengeläut hören, das den *Don*-Titel als leeren Schall verklingen läßt.

22: [ausgeliehene Wirtshausteppiche] *eran más para ver que cuantos tiene el rey, pues por estos se veía de puros rotos, y por esotros no se verá nada* — Umwertung der weltlichen Werte (als ob das Durchsehenkönnen durch Teppiche ein Vorteil wäre!).

Der Doppelsinn eines Wortes ist gleichsam die Weichenstellung, die den Übertritt aus dem Gebiet des Realen in das des Sprachlich-Irrealen ermöglicht:

11: *pensaba* [der Onkel] *que con ello* [dem Geld] *me graduaría, y que estudiando podía ser cardenal; que como estaba en su mano hacerlos, no lo tenía por dificultoso:* die Illusion, mit Geld könne man alles machen, kann nicht besser zerstört werden, als daß *cardenal* von 'Kardinal' zur Bedeutung 'roter Striemen' (infolge von

[1] Vgl. im Quijote: *Se la* [la zapatilla de la espada] *hacía besar como si fuera reliquia aunque no con tanta devoción como las reliquias deben y suelen besarse* (Hatzfeld S. 136). Und doch hört man den ernsten Ton des Cervantes heraus: sein Roman ist Roman, Fiktion, Spiel und steht so gleichsam tiefer als die sakrosankten Wahrheiten. Quevedo läßt die gläubige Note nur versteckt anklingen, von dem, was ihm sakrosankt ist, erfährt man nichts.

[2] Dies Wort ist offenbar nahegelegt durch die von Cervantes im Quijote verspottete Adelsmanie einer sich *Doña Tolosa* nennenden Dirne *La Tolosa . . . hija de un remendón de Toledo.* (Vgl. über die Stelle Hatzfeld S. 141.)

Digitized by Google

'Geißelhieben)' gleitet: vom Himmel ist die Phantasie 'auf die Erde' herabgeholt.

19: [Pablos gibt dem Gerichtsschreiber Geld] *y aun estuve por volverle los palos que me había dado: pero por no confesar que los había recibido, lo dejé y me fuí con ellos, dándoles gracia de mi libertad y rescate — volver* heißt 'zurückgeben' — zurückgeben kann man aber nur, was man bekommen hat — da Schläge bekommen zu haben keine Ehre ist, kann man sie auch nicht zurückgeben. Die Schläge sind und sind nicht, je nachdem, wie ihre Bedeutung für Pablos hin- und herschwankt (Anlaß seiner Befreiung — Erniedrigung).

Das Irreale des Wortspieles wird besonders dann klar, wenn es in einer Beschreibung, die uns doch Anschauung von dem Beschriebenen verschaffen sollte, auftritt und so die Vorstellungen des Lesers auf ein Sackgeleise führt: wenn ich lese (11): *un sombrero con más falda que un monte y más copa que un nogal, la espada con más gavilanes que la caza del rey,* wobei *falda, copa, gavilanes* doppelsinnig genommen sind und die Vergleichsobjekte alle bloß zu der zweiten (nicht mit Hut bzw. Schwert zusammenhängenden, eigentlichen) Bedeutung passen, so kann ich mir nur vorstellen, daß Krämpe und Kopf des Hutes groß, die Bügel des Degens zahlreich gewesen sind — mehr aber nicht: der Vergleich bleibt unanschaulich, ja, er ermutigt zum Bezweifeln der Realität dieser Gegenstände. Es kann kein Zufall sein, daß gerade dieser Vergleichstypus bei Quevedo so zahlreich vertreten ist: das rechnende *más . . . que* wird so zum Zeichen der zahlenmäßig übertreibenden Großsprecherei, aber auch der vom Barock so sehr angestrebten übernatürlichen und illusionistischen Großheit.

8 *una daga con más rejas que un locutorio de monjas.* Vgl.

9: *una comedia que tenía más jornadas que el camino de Jerusalém.*

15: [yo despaché el ordinario 'die Tagesmahlzeiten'] *con más priesa que un extraordinario el correo,*

15: *Miren el todo trapos coma muñeca de niñas, más triste que pastelería en Cuaresma, con más agujeros que una flauta y más remiendos que una pía y más manchas que un jaspe y más puntos que un libro de música — decía un estudiante* — es ist, als ob die zu beschreibende Erscheinung wie in einem Rätsel von verschiedenen Wesenszügen aus bestimmt würde.

20: *tenía más flores* [1. 'Kniffe', 2. 'Blumen'] *que un mayo* (vgl. 23 *Dejo de referir otras muchas flores, porque, a decirlas todas, me tuvieran más por ramillete que por hombre*). Da die Vergleichung nur auf sprachlicher Brücke ruht, wird sie brüchig, sobald man sie in die Wirklichkeit versetzt.

Digitized by Google

15: *tal destrozo como yo hice en el ante no le hiciera una bala en el de un coleto* (*ante* 1. Vorspeise, 2. Sämischleder).

17: [un mozo] *traía más hierro que Vizcaya, dos pares de grillos y una cadena de portada.*

Noch komplizierter, wenn zwei Wörter doppelsinnig gefaßt sind:

4: *El ventero era morisco y ladrón, que en mi vida vi perro y gatos juntos con la paz de aquella noche* — Hund und Katze vertragen sich nur in dieser Wort(spiel)welt, da sie den Ungläubigen und den Dieb bedeuten sollen.

Das sprachliche Denken Quevedos zweigt sich oft derartig vom sachlichen ab, daß es zu rein wortlicher Überspitzung von Metaphern kommt, wobei das als Steigerung verwendete Wort selbst wieder einen überraschenden Sinn gibt:

16. *Juraba el nombre de Dios unas veces en vano y otras en vacío.*

17: *se apretaron . . . las carnes ayunas (cenadas, comidas y almorzadas de sarnas y piojos)* — zwei Wortspiele hintereinander: *carnes ayunas — comidas* [*de piojos*], dann *comidas* gesteigert zu *cenadas, almorzadas.*

18: *una moza rubia y blanca, miradora, alegre, entremetida y a veces entresacada y salida (entremetida* 'zudringlich' — zu *meter* 'hineintun' im Gegensatz *sacar* und *salir — salida* 'läufig, brünstig').

17: *un mozo . . . cargado de espaldas y de azotes en ellas.*

Gewiß ist diese Wortspieltechnik eine Weiterentwicklung der Synonymenunterscheidung, aber diese selbst ist ja aus dem Mißtrauen dem naiven Wortgebrauch gegenüber geboren: man nimmt sich beim Wortgebrauch zusammen, weil man dessen nicht mehr ganz so sicher ist — zu Berceos Zeiten wird man keine spitzfindigen Vokabeldifferenzierungen wie in denen Quevedos finden. Von Fällen der Wortspalterei wie:

18: *granjeé una voluntad en todos muy agradecida, pero no enamorada*

23: *no de escarmentado que no soy tan cuerdo, sino de cansado, como obstinado pecador.*

22: *en verano es de ver cómo no sólo se calientan al sol, sino se chamuscan*

ist nicht weit zu der Wortspielerei, die sich als Synonymenunterscheidung gibt:

16: *Al fin, de los mandamientos de Dios, los que no quebraba hendía.*

3: *en el mandamiento de «No matarás» metía* [*Cabra*] *perdices, capones y gallinas y todas las cosas que no quería darnos, y, por*

Digitized by Google

consiguiente, la hambre, pues parecía, que tenía por pecado, matarla y aún herirla, según regateaba el comer. — matar la hambre 'den Hunger stillen' wird zu *herir la hambre* 'den Hunger — verwunden' (indem man ihn etwas erleichtert) überspitzt — ein Wörtlichnehmen der Redensart mußte vorausgehen, aber man spürt, wie die künstlich aufgebaute Wortwelt mit der Außenwelt nicht recht übereinstimmen will: Wenn Cabra in das Gebot 'Du sollst nicht töten' alle Tiere einbegreift, die er seinen Pfleglingen vorenthält, so kann er nicht 'den Hunger' einbegreifen, den er doch nicht vorenthält!

Die Eleganz dieser Wortspiele beruht vor allem auf der Verkürzung, auf der Kondensierung der sprachlichen Form — zugleich bekommt gerade das so markig und kurz Gesagte etwas Unheimlich-Zwingendes, einen Schein von Realität. Am überraschendsten wirkt eine kleine grammatische Verschiebung, die allein einen Bedeutungswechsel, ein Wortspiel andeutet, z. B.

17: *Sacábanlos* [die Sträflinge] *a la vergüenza, y cada uno, de puro roto llevaba las suyas de fuera* — der Plural *las suyas* deutet erst auf ein *las vergüenzas* 'Schamteile', das aus *la vergüenza* 'Schande, Schandpfahl' erst herausgelöst werden muß[1].

7: *Alonso Ramplón muy conocido por lo allegado que era a la justicia, pues cuantas allí se han hecho . . ., han pasado por sus manos* (aus *cuantas* ist ein *justicias* zu beziehen, das einen anderen Sinn hat als *justicia*: dies heißt 'Gerichtsobrigkeit', jenes 'Gerichtshandlungen, Justifizierungen').

22: *se aficionó* [una monja] *en un auto del Corpus, de mi, viéndome representar un San Juan Evangelista, que lo era ella* — die Nonne gehörte dem Johanniterorden an, sie ist also in gewissem Sinne eine *San Juan Evangelista (= lo era ella).*

Zeigt schon das Wortspiel, wie problematisch die Sprache dem Zeitalter Quevedos geworden ist, so noch mehr die Beobachtung von Sprachfehlern im Munde Ungebildeter: die Verballhornung eines gebräuchlichen Wortes ist ein Heraustreten aus der sprachlichen Realität: zugleich werden wir daran erinnert, daß alle Festlegungen von Sprache und Sprachrichtigkeit irgendwie willkürlich sind: warum sollte es nicht *señor san Corpus Christi* heißen, wie der Dichterling

---

[1] Es ist bekannt, daß solche Herauslösungen im siglo de oro gang und gäbe sind; auch in unserer Novelle vgl. etwa 7 *los pasteleros desta tierra le* [die Leiche] *acomodarán en los de a cuatro (los de a cuatro = los pasteles,* aus *pasteleros* zu beziehen), doch handelt es sich darum, den stilistischen Sinn dieser Verbindung und Kondensierung herauszustellen.

Digitized by Google

in seiner «suma ignorancia» behauptet (9), warum nicht *Cunquibult* (oder *Cunquibules)* statt des Gebetes *Cum quibus?* (6) — in dem Latein der *ama* sehen wir wieder den entlarvten Illusionismus, der sich an sprachliche Formen heranwagt, die der Persönlichkeit nicht angemessen sind (ebenso vielleicht zu fassen das *sacristando* 9, wenn Castro S. 124 recht hat), ähnlich wie der nie bei Lepanto dabei gewesene Rodomonte sich damit verrät, daß er den Namen des Schlachtortes für einen Mauren hält (15). Durch Mißverständnis des Wortes *servicio* entsteht ein andermal eine Verwicklung. Solche Qui-pro-quos machen das unersetzliche menschliche Wort in seiner Geltung selbst problematisch, unterwaschen seine Macht: gewiß, ein Wort wie *ángulo* sollte nur in der Sprache der Wissenschaft gebraucht werden, die Ausdehnung auf den Alltag, wie der Geometer sie beliebt (8), ist das Kennzeichen eines Pedanten und Illusionisten: aber daß nun das Volksempfinden darauf mit der Annahme, es handle sich um einen Vogel oder einen Menschen *(Yo no sé quién es Angulo ni Obtuso),* reagiert, beleuchtet das Problematische aller Namengebung. Die Sprachdifferenzierung bei Quevedo (jede Figur hat ihre Sprache, daher die Aufzählung der *modos de hablar* der Spieler in 23, die Aussprache *Josú* 21, Verwechslung von *g* und *h* sowie *seidor* statt *servidor* bei den Messerhelden, das Fluchen in 10), die vollendete, übrigens in der Zeit Quevedos nicht vereinzelte Beobachtung der Sprechgewohnheiten der Menschen, ist gefärbt von der pessimistischen Stellung zur Sprache als Ausdrucksmittel überhaupt: man beobachtet nur, was einem fremd und nicht mehr natürlich ist. Wortspiel und Sprachbeobachtung fließen beide aus einem indirekten und reflektierten Verhältnis zur Sprache und zur Wirklichkeit.

Hier wäre auch die Umbenennung zu erwähnen, durch die der Buscón und seine Gefährten sich in jedem ihrer Avatars ein sprachliches Alibi, einen Personenwechsel verschaffen: Pablo nennt sich selbst oder läßt sich nennen, um ein anderes Ich vorzutäuschen: *Don Álvaro de Córdova* (15), *su merced del señor don Ramiro de Guzmán, señor de Valcerrado y Velorete* (Castro merkt das Imaginäre dieser Ortsnamen an, Nirgendwo-Orte müssen es sein, von denen dieser Nemo seine Prädikate bezieht!), *don Felipe Tristán* (20), *Alonsete el Cruel* (22). Eine Figur nennt sich *Toribio Rodriguez Vallejo Gomez de Ampuero y Jordán* — mit einem Übergewicht des Namens über die nach ihm benannte Persönlichkeit. Namensänderungen sind an der Tagesordnung: (23) ein *Mata* nennt sich *Matorral* „por parecerle nombre de poco ruido"; im Verlauf der Erzählung verlängert sich dieser Name zu *Matorrales,* um den Abstand vom ursprünglichen

Digitized by Google

noch zu vergrößern. Der Name ist in allen diesen Fällen nicht der geheimnisvolle, nun einmal auferlegte Begleiter unseres Wesens, sondern eine Spitzmarke, die das Porträt noch unterstützen, einen wesentlichen Charakterzug untermalen soll; *Cabra* heißt so, damit dann seine Kostgänger 'von seinem Namen' essen können *(cabra asada), Maria de la Guia* die Kupplerin, weil sie 'führt' und verführt; auch *la Grajal, la madre Lepruscas, Lobuzno* sind 'redende Namen', die die Frage nach Deckung von Name mit Namensträger aufwerfen — auch hier also ein reflektiertes Verhältnis zur Sprache[1]!

Wir haben bisher das Sich-Ablösen des Wortes von der Wirklichkeit und die Illusionskraft der Sprache verfolgt: die Sprache Quevedos erscheint uns, mit allen ihren Beziehungsspielereien, Antithesen, Überraschungseffekten als 'geistreich' — wobei man nicht vergessen darf, daß 'Geist' sich bloß in einer sich selbst problematisch gewordenen Kultur einstellt, daß Geist zu Verstand sich verhält wie das schäumende Kunstprodukt Champagner zum Naturwein. 'Geistvoll' ist ein lobendes Epitheton nur in Verfalls- und Übergangszeiten (d. h. in solchen, die sich selbst nicht als stabil empfinden). 'Geist' ist Charakteristikum der preziösen, gongoristischen, petrarkistischen, kurz der Barockdichtung: Geist bedeutet ein Übersprudeln des Formalen über das Sachliche, Vergewaltigung der Sache, die nicht 'getroffen', sondern bloß umschmeichelt und umsponnen werden muß. Geist ist eine Zutat des Menschen, eine Sauce, die jeden Fisch schmackhaft machen kann, die aber auch mehr den Geschmack des Koches als des Gekochten vorwalten läßt. Wie die geistvolle Sprache Ausdruck des Problematischwerdens der Sprache ist, so die geistvolle Beschreibung (eigentlich ein Oxymoron!) der des Problematischwerdens der Erscheinung: kein Wunder, daß in einem Lande und in einer Zeit, in denen man den Sinnen und selbst der Wissenschaft mißtraute, die Beschreibung nicht sinnlich-anschaulich gegeben, sondern geistdurchdrungen, menschlich-organisiert, zerdacht wurde. Nehmen wir die berühmte Beschreibung Cabras (3) her:

Entramos . . . en poder de la hambre viva, porque tal laceria no admite encarecimiento. El era un clérigo cerbatana largo sólo en el talle; una cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir); los ojos avecindados en el cogote, que parece miraba por

[1] Hatzfeld sagt uns merkwürdigerweise nichts über die Namenerfindung bei seinem Dichter, obwohl z. B. der Name des Riesen *Caraculiambro* schon den Widerspruch zwischen Klang und Bedeutung, den engaño eines ins Heroische stilisierten Arschgesichtes aufweist, *Quijote* und *Sancho Panza* nach Deutung rufen usw.

Digitized by Google

cuévanos[1] *tan hundidos y escuros, que era buen sitio el suyo para tienda de mercaderes; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido de mas bubas de resfriado, que aun no fueron de vicio, porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parece que amenaza a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagabundos se los habían desterrado; el gaznate, largo como de avestruz; una nuez tan salida, que parece que, forzada de la necesidad, se le iba a buscar de comer; los brazos secos; las manos, como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás; las piernas largas y flacas, el andar, muy espacioso; si se descomponía algo, le sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro; la habla, ética; la barba, grande, por nunca se la cortar (por no gastar); y él decía que era tanto el asco que le daba ver las manos del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese; cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras, y guarnicionas de grasa. La sotana era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entre azul; traíala sin ciñidor. No traía cuellos ni puños; parecía, con los cabellos largos y la sotana mísera, lacayuelo de la muerte. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo. ¿Pues su aposento? Aun arañas no había en él; conjuraba los ratones, de miedo de que no le royesen algunos mendrugos que guardaba; la cama tenía en el suelo; dormía siempre de un lado, por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria.*

1. Es ist schon hervorgehoben worden, daß diese Beschreibung eigentlich eine 'Personifikation des Hungers und des Elends' darstellt (Ramón D. Perés, *Rev. hisp.* 43, 19); trotzdem wird (ebda.) von «una pintura tan viva e ingeniosa» gesprochen — und ähnlich heißt es in Fitzmaurice-Kellys Artikel (ebda. S. 8) «this is excellent realism, unpolluted by disgusting images» (Seite 9 von der Kunst Quevedos im Buscón: «He renders what he sees precisely as he sees it»). Ich kann im Gegenteil nur finden, daß diese Beschreibung kein lebendes Wesen zeigt, sondern ein aus einzelnen schauerlichen Zügen zusammengesetztes Allegoriebild, das nicht mehr Wirklichkeitsanspruch macht als etwa Faux-semblant im Rosenroman oder die *Chats-fourrés* im 5. Buch Rabelais'. Hier herrscht ein Idealismus des

[1] Ich beseitige den Strichpunkt der Ausgabe Castro (S. 35).

Digitized by Google

Schwarzen oder Makabren (in der «inoffensive description» sieht auch Fitzmaurice-Kelly «a constant vision of tragic details, sordid and repugnant in the highest degree»), eine Art Konteridealismus. Das Irreale der Gestalt wird zu Eingang und zu Ausgang der Beschreibung vom Dichter selbst hervorgehoben: *en poder de la hambre viva* 'des personifizierten Hungers', *un clérigo cerbatana* 'ein Geistlicher und zugleich Blasrohr', jener aus Calderonscher und in Frankreich aus V. Hugoscher Kunstübung bekannter Identifikationstypus, der ein Ding in ein anderes hinüberstilisiert, — *archipobre y protomiseria,* irreale Würden durch irreal klingende, gelehrte Zusammensetzungen bezeichnet[1]. Der Dichter hat das Gefühl, zu 'übertreiben' — daher seine Versicherungen, er übertreibe nicht (zu Anfang und später nochmals im selben Kapitel: *dígolo porque no parezca encarecimiento lo que dije).* Auch der — bei Quevedo immer mit Bedacht gewählte — redende Name *Cabra* hat etwas Willentlich-Hindeutendes. Des weiteren ist zu bemerken, daß die Gestalt nicht als ein Organismus, gleichsam wie aus deren Innerem heraus, gesehen ist, sondern zusammengestellt aus Teilen, einzelnen Zügen, die gesondert geschaut worden sind: der 'Zug' ist aber etwas aus einem Organismus Herausisoliertes, Atomisiertes, sprachlich Benanntes — so kann die Summe von Zügen doch nur einen Automaten geben (daher nach Bergsons Definition des Komischen *du mécanique plaqué sur du vivant* die komische Wirkung), und tatsächlich klappert dies mit körperlichen Abnormitäten behängte Gestell, so daß man Quevedos Bild von dem wie Klappern der Aussätzigen klappernden Knochen auch auf diese Beschreibung selbst anwenden könnte. Die Reihenfolge der Züge dieser 'Komposition' ist wie nach einer schulmäßigen Aufsatzdisposition gewählt: 1. Oberkörper, vor allem Kopf und Gesicht, 2. Unterkörper (von *mirado de medio abajo* an), 3. Körperhaltung (mit dem Übergange 'Fuß' und 'Gang' gegeben) und -pflege, 4. Kleidung (wieder von oben nach unten fortschreitend beschrieben), 5. Wohnung. Natürlich ist die Länge der einzelnen Abteilungen in absteigendem Maße gewählt, entsprechend der größten

[1] Vgl. zu den irrealen gelehrten Wörtern (7) *lo menos que hacia* [eine Kupplerin] *era sobrevirgos y contrahacer doncellas — sobrevirgo,* auch sprachlich ein Kontrafakt! Wahrscheinlich erinnerte sich Quevedo übrigens der Quijote-Stelle über die *semidoncellas,* die die modernen *Demi-, Vierges* vorausnimmt. (Vgl. Rodríguez Marín, *Un millar de voces.)*

Die Bildungen *archipobre. protomiseria* mit ihrer Einsetzung von Fiktionen in ein 'reales' Wortbildungsschema entsprechen dem Zwittertypus *baciyelmo* bei Cervantes, zu dem man die von Castro, *Pensamiento,* S. 86, beleuchtete Auffassung der Dinge als Zwei-Gesichtige und den daraus folgenden 'Impressionismus' Cervantes' stellen kann.

Digitized by Google

Ausdrucksfähigkeit des Gesichtes, der geringeren des Unterkörpers usw. (die Teile sind säuberlich voneinander geschieden, bei *barba* in 1 wird die sozusagen konstitutionelle Bartfarbe, bei *barba* in 3 die Barttracht beschrieben): so mag säuberlich sondernde Wissenschaft die Körperteile aufzählen; ein Lebensgefühl und ein Lebensgefühl belebt diesen Körper nicht, höchstens konkurrieren die aus den einzelnen Gliederhaltungen und Gliederartungen zu erschließenden psychischen Haltungen und Artungen zum Bilde des Geizes und Hungers. Die einzelnen Körperteile sind nun ihrerseits nicht nach ihrem inneren Sein, sondern nach ihrem Aussehen, jawohl! ihrem Aus-Sehen (ihrem äußeren Sich-Darbieten) geschildert, daher die oftmaligen *parece, como,* die die einzelnen Körperstücke mit ihnen fremden, ganz anderen Dingen vergleichen; wollte man alle die Vergleichsobjekte zusammenstellen (Blasrohr, Körbe, Strauß, Reisig, Zange, Klappern der Aussätzigen usw.), es käme ein Kapharnaum heraus! Diese Als-ob-Vergleiche, diese Andeutung des Scheinens, haben etwas von Nicht-Sein — das ganze Bild wird so zur Fiktion. Die Selbstverständlichkeit der Anschauung einer Gegenwart, wie sie dem Südländer eigen ist (Ortega y Gasset: *Para un mediterráneo no es lo más importante la esencia de una cosa sino su presencia . . .),* ist hier abhanden gekommen: alles scheint, ist nicht. Wir sind weit entfernt vom Realismus, wie Fitzmaurice-Kelly treuherzig glaubte — wir sind mitten drin in einem der ewig lauernden Illusion bewußten Konteridealismus, der um das Fiktive und Relative aller Sinneswahrnehmung weiß: die Farbe der Soutane Cabras kann man nicht nur deshalb nicht angeben, weil sie ausgeblichen ist, sondern weil alle Farbe Illusion ist, daher verschiedene Betrachter verschiedene Farben sehen (*unos... la tenían por . . .; otros decían que era ilusión)* — mit dieser Relativierung ist aber jede Beschreibung eigentlich aufgehoben. An die Stelle des Schauens tritt Geist, Kombination, Deutung. Die einzelnen Glieder sind nicht von einem einheitlichen Lebenswillen beseelt, sondern sozusagen begeistet — mit Geist des Autors aufgeputzt: daher das Wortspiel wieder Orgien feiert *(largo sólo en el talle* 1. groß, 2. freigebig; die Nase *entre Roma y Francia* 'plattnäsig — von Syphilis angefressen'), die Ausdeutung eines physischen Details ins Geistige an die Stelle der Schilderung eines Seins tritt; man hat den Eindruck, daß das Haar nicht rot ist, weil der Dichter Rot sah, sondern, weil Rot die Beziehung zur Judasfarbe, also zu etwas Moralischem, ergibt; der Bart hat sich entfärbt — aus Angst vor einem ausgehungerten Mund; die Zähne sind außer Landes gegangen, weil sie nichts zu tun hatten, der Adamsapfel tritt hervor, weil er Essen suchen muß[1], und

[1] Sinnliche Erscheinung wird auch sonst in Geistiges umgewandelt: vgl.

Digitized by Google

von dieser geistgeschaffenen Empörung der Glieder werden die Schranken der Möglichkeit leicht übersprungen, es kommt zur Groteske: die Augenhöhlen wären geeignet als (tief in den Häusern drin liegende) Kaufmannsläden. Statt dem Sosein der Glieder wird gelegentlich der Grund des Soseins gegeben (der Bart ist üppig, weil er nicht rasiert wird, sogar Grundangabe des zweiten Grades: er wird nicht rasiert *por no gastar),* und öfters verirrt sich die Beschreibung in die Darlegung der Lebensgewohnheiten Cabras (er schläft auf einer Seite, um die Leintücher nicht allzusehr abzunützen; ein Zögling rasiert ihn). Vielleicht würden einzelne dieser charakterisierenden Bonmots (*le sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro* usw.) noch viel eindringlicher wirken als ihre Häufung: die Summe von 'Zügen' mit Stimmungsbruch, die alle auf einen Nenner ('Geiz — Hunger') zu bringen sind, wirkt doch nicht als Verstärkung. Man hat das Gefühl der wortlichen Überfrachtung dieser Beschreibung (auch bei den zierlich ziselierten Epitheta: *clérigo sarbatana, lacayuelo de la muerte, tumba de filisteo* usw.). Merkwürdig, daß Quevedo, der bei organischer Wesensbeschreibung so sehr versagt, meisterhaft 'trifft', wo er wortgewordene

1: (die Kupplerin) *zurcidora de gustos, algebrista de voluntades desconcertadas,* oder 3: *Sacaba los dientes con tobas amarillas, vestidos de desesperacion,* 14: *una estantigua vestida de bayeta hasta los piés, más raida que su vergüenza.* Daß dieser Kunst die sinnliche Erscheinung an sich, ohne Aufschönung ins Geistige, nicht Problem ist, sieht man daraus, daß Quevedo seinen Pablos an der einzigen Stelle, wo er ihn unter einem Decknamen durch andere beschreiben läßt, nur mit folgenden Zügen ausstattet: *más roto que rico, pequeño de cuerpo, feo de cara y pobre.* Auch hier das Nebeneinander von physischen und moralischen Zügen (wie auch sonst: 17: *dos hijas del diablo, feas, necias y putas, a pesar de sus caras*) und das Herantragen von Geist, geistigen Beziehungen und Anspielungen usw. an die Beschreibung *(más roto que rico, a pesar de . . .).* Ganz ähnlich beschreibt Cervantes die Maritornes: *una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del uno ojo tuerta y del otro no muy sana, verdad es que la gallardia del cuerpo suplia las demás faltas . . .,* oder Quijote: *era de complexion recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza;* Hatzfeld S. 73 spricht von 'psychophysischen Porträts' und meint, die 'humorvollen Bemerkungen' seien ein 'Gradmesser für den Anteil, den Cervantes an den physischen und psychischen Eigenschaften seiner Peronen nimmt'. Ich meine, es sei eben doch 'Geist' (mehr noch als 'Humor'), der diese Porträts organisiert: die Beziehung, die zwischen dem einen und dem anderen Auge hergestellt wird *(tuerta — no muy sana),* ist etwas Geistiges. Das Nebeneinander von Geistigem und Körperlichem in den Porträts entstammt einer Überzeugung von der Geisthaltigkeit des Körpers. Umgekehrt Verkörperlichung der Seele im Quijote: *los que tienen sobre el alma cuatro dedos de enjundia de cristianos viejos* oder *barbada el alma nací.*

Digitized by Google

Seelenhaltung gibt, so in den nicht sehr häufigen Reden Cabras mit den frommen, salbungsvollen, ritterlich sein sollenden Tönen (*Coman que mozos con, y me huelgo der ver sus buenas ganas ...; Coman como hermanos; y pues Dios les dá con qué, no riñan, que para todos hay* — zu Verhungernden gesprochen, als ob sie nicht hungerten): sie zeigen eine quijotische Selbstillusion, die allerdings auch ihrerseits uns nur als Faktum gegeben, nicht vom Innern der Erscheinung aus beschrieben wird; wir tun keinen Blick in die Brust Cabras, wir sehen nur wie eben beim Karikaturisten den Widerspruch zwischen Hungerregime und gastfreundlichen Reden, die den Charakter nicht erklären: wir wissen nicht, ob Cabra aus Schlechtigkeit oder Wahn, Grausamkeit oder Asketik seine Hungerkur vorschreibt (die Worte *Decía alabanzas de la dieta, y que con esto no tendrían sueños pesados* scheinen ja auf eine diätetische Maxime hinzuweisen, aber sie dienen doch wohl mehr dem komischen Effekt!): es ist bloß die »presencia« eines Illusionisten gegeben, der mit seinem Tode (der später berichtet wird) sein Geheimnis mit sich nimmt: er bleibt die Verkörperung des Auseinanderweichens von Ideal und Wirklichkeit, wobei der Schnitt durch sein Äußeres wie durch sein Inneres hindurchgeht: Cabras Körper ist Gegenwart und Fiktion, Cabras Seele ist vielleicht Ideal und Illusion.

Die übrigen Beschreibungen im Buscón zeigen ähnliche Artung wie das Cabra-Porträt, vor allem die Auflösung des Körpers in irgendwie psychisch bestimmte Haltungen — eine Art impressionistische Technik, die die Körperhaltungen nicht miteinander verknüpft und die vielleicht auf ein bestimmtes Sehen Quevedos hinweist. Castro hat schon (Gr. Ausg. S. 174) auf die seelenbiographische Bedeutung der Stelle in Kapitel 15 *No pintó tan extrañas posturas Bosco como yo ví*, auf den Einfluß der Malweise des Hieronymus Bosch auf Quevedo hingewiesen: nun sagt uns zwar ein Zeitgenosse von diesem holländischen Maler »Los demás procuraron pintar al hombre cual parece por de fuera, éste sólo se atrevió a pintarlo cual es dentro« (José de Sigüenza, zitiert bei Castro), aber man könnte bei seinem Dichterkollegen Quevedo doch nicht eigentlich von Malen 'des Inneren' sprechen, wo es sich nur um (meist geistig betonte) Einzelhaltungen, *posturas*, handelt: tatsächlich freut sich Quevedo grade an den Verrenkungen und Überschneidungen an sich. Die Bettler bilden beim Flicken ihrer Kleider bald ein L, bald eine 5, bald einen Knäuel usw. Ganz ähnlich erscheinen die *galanes de monjas* (22) als eine Galerie von Haltungen: *podíase ver a las diferentes posturas de los amantes: cuál, sin pestañear, mirando, con su mano puesta en la espada y la otra en*

Digitized by Google

el rosario estaba como figura de piedra sobre sepulcro; otro, alzadas las manos y extendidos los brazos a lo serdfico, recibiendo las llagas; cudl, con la boca más abierta que la de mujer pedigüeña, sin hablar palabra, le enseñaba a su querida las entrañas por el gaznate; otro, pegado a la pared, dando pesadumbre a los ladrillos, que parecía medirse con la esquina; otro, se pasaba como si le hubieran de querer por el portante, como a macho; otro, con una carta en la mano, a uso de cazador con carne, que parecía llamaba al halcón. Dabei ist bemerkenswert, wie jede Haltung der Karikatur zuliebe ihrem ursprünglichen Ausdruckswert entfremdet und einer ganz anderen, ihr organfremden gleichgesetzt wird: die entgeisterte Liebeskritik bringt überraschende Gleichungen zustande, die nicht nur rein äußerlich auf der physischen Haltung, mitunter auch auf der sozusagen untergeschobenen neuen Etymologie der Haltung beruhen (der Liebhaber mit dem Papier = der Falkenjäger mit dem Köder in der Hand, also ist das Papier = dem Köder, mit dem die Nonne angelockt wird). Auch ist hier die Umstilisierung ins Makabre zu bemerken (vgl. S. 516).

Die Zerstückelung des Körpers bei der Beschreibung, dieses geistige *hacer cuartos*, erklärt sich wohl in letzter Linie aus dem Renaissanceglauben an den in allen Organen wirkenden Weltgeist[1] (wie etwa Rabelais für *mentula* die Etymologie *mens* gibt!) — nur daß dieser Glaube bei Quevedo reichlich zersetzt und materialisiert ist[2]. Selbständig empfindende, denkende, wandelnde Körperteile erscheinen oft:

3 . . . *qué haria él para persuadir a las tripas que habían comido, porque no lo querían creer.*

[1] Vgl. die Stelle aus León Hebreo, die Castro, *Pensamiento de Cervantes*, S. 40 zitiert: „Muéstrase una parte de la belleza corporal en cuerpos vivos de varones y hembras, y ésta consiste en que todes las partes del cuerpo sean de por sí buenas, y que todas juntas hagan un todo perfecto, y formen un cuerpo proporcionado de miembros y suavidad de colores."

[2] Bekannt ist ja, wie dem Petrarkismus alle Edelsteine und Himmelskörper wohlfeil sind, wenn es die Geliebte zu feiern gilt. Da jeder Körperteil, antikischem Schönheitsgefühl entsprechend, gern separat gefeiert wurde, so ergab sich ein ganzer Bazar von Vergleichsobjekten, mit denen die einzelnen Glieder verglichen werden konnten; anderseits konnte der Renaissance-Pantheismus Beziehungen zwischen Mensch und Natur herstellen: Die Stelle, die Hatzfeld als „Calderonsches Resumé" S. 108 f. zitiert: *Al fin cuna, grana, nieve, Campo, sol, arroyo, rosa, Ave que canta amorosa, Risa que aljofares llueve, Clavel que cristales bebe, Peñasco sin deshacer, Y laurel que sale a ver, Si hay rayos que le coronen, Son las artes que componen A esta divina mujer,* zeigt so recht dies 'Zusammenstellen' einer Frauengestalt aus den ihren Gliedern und Haltungen entsprechenden Naturdingen.

Digitized by Google

4: *¿Quién podrá contar, a la primera almendrada . . ., las luminarias que las tripas pusieron de contento?* (im eigentlichen Sinne unvorstellbar).

15: *no les cayó en gracia a mis tripas el letuario* (bezeichnend, daß Quevedo eine 'Seele des Magens' kennt, Rabelais dagegen eine 'Seele des Geschlechts' — die erotische Nuance fehlt fast ganz im Buscón). Der einzelne Körperteil ist selbst physisch ein ganzer Körper, der seine nach dem Abbild des Makrokosmos geformten Teile hat — es ist dies gleichsam die Fortführung des Makrokosmos-Gedankens bis ins Kleine:

5: *otros acabándoseles la saliva, pedían prestados a las narices sus tuétanos.*

Doch tobt hier nicht mehr das orkanhafte Machtrauschgefühl der Einheit zwischen Makro- und Mikrokosmos (etwa wie wenn Rabelais das Funktionieren des Blutkreislaufs erlebt), sondern zu Geist abgezirkelte Stilkunst meißelt diese raffiniert ausgeklügelten Proportionen und Korrespondenzen heraus.

Quevedo ist durch seinen 'Impressionismus', sein Sehen von Teilen und Haltungen schon dazu gekommen, die Erscheinung der Dinge im selben Ablauf zu schildern, wie sie uns sichtbar werden; man findet also Ausdrucksweisen, die an den französischen Roman des 19. Jahrhunderts erinnern:

11: *Dijo mi tío que no, cuando Dios y norabuena, devanado en un trapo y muy sucio, entró un chirimía de la bellota, digo un porquero: conocéle por el . . . cuerno.* (Zuerst etwas Eingewickeltes und Schmutziges, dann eine Anspielung auf den Schweinehirten; die Nennung des Eintretenden erfolgt erst, als das bezeichnendste Attribut genannt ist.)

16: *Mas todo fué nada para ver entrar a don Cosme, cercado de muchachos con lamparones, cáncer, lepra; heridos y mancos; el cual se había hecho ensalmador con unas santiguaduras que había aprendido.* (Zuerst ist die Begleitung genannt, die den Don Cosme schon 'sozial einordnet', dann erst sein Beruf!)

Ein schönes Beispiel aus dem Buscón führt Hatzfeld S. 89 seines Buches an: die Begegnung Pablos' mit dem Krautjunker Don Toribio, bei der sich herausstellt, daß der anscheinend reiche Hidalgo ganz arm ist — der Impressionismus steht also im Dienste des *desengaño*.

Der Zerstücklungstechnik Quevedos muß, damit die Erscheinungen nicht auseinanderbröckeln, eine Summierung entgegenwirken, daher dann das abschließende *Al fin él era archipobre y protomiseria*. Anderseits wiederholt Quevedo gern ein Wort, das in sich ein Leit-

Digitized by Google

motiv enthält: Cabra will vor allem eines nicht: 'ausgeben'. Daher: *por no gastar* läßt er sich den Bart nicht schneiden, *por no gastar las sábanas* liegt er auf einer Seite, später hält er *una plática corta, que, aun por no gastar tiempo, no duró más; por no gastar* ruft er zu dem Sterbenden keinen Arzt — eine Art Wortkonsequenz und Perseveration im Sprachlichen, die der Konsequenz des Charakters entspricht: Quevedo sieht einen 'roten Faden', eine Tendenz, wirklich: eine 'Spannung' im Charakter, und dieser Faden wird sprachlich festgehalten. Wie von Cabra aus *no gastar*, so ist von seinen Opfern aus *comer* und *cenar* das Leitmotiv: wie oft ertönen in dem Kapitel diese Verba, z. B. *Dióme gana de descomer aunque no había comido . . . Llegó la hora del cenar . . .; cenamos mucho menos . . .; «Es muy saludable cenar poco«, decían . . . Decía alabanzas de la dieta y que con esto no tendrían sueños pesados, sabiendo que en su casa non podía soñar otra cosa sino que comían. Cenaron, y cenamos todos, y no cenó ninguno.* Ganz ähnlich die Schilderung des seine Hände stets zeigenden Mädchens (18): . . . *preciábase de manos, y por enseñarlas, despabilaba las velas y partía la comida en la mesa; señalaba lo que era cada cosa; en la iglesia siempre tenía puestas las manos; por las calles iba enseñando qué casa era de unó y cuál de otro: en el estrado, de continuo tenía un alfiler que prender en el tocado; si se jugaba a algún juego, era siempre al de pizpirigaña, por ser cosa de mostrar manos; hacía que bostezaba — adrede, sin tener gana —, por mostrar los dientes y las manos haciendo cruces en la boca. Al fin toda la casa tenía ya tan manoseada, que enfadaba a sus mismos padres.* Der Stamm von *manos* soll uns gleichsam ins Gehirn gehämmert werden; die ganze Beschreibung gipfelt und summiert sich in dem Worte *manosear.* Die Persönlichkeit des Mädchens wird durch die Reduktion auf Hände in ihrer Maßlosigkeit und Unäquilibriertheit, in ihrem Illusorischen gezeigt (zur Sache vgl. Quijote II, 69). Bezeichnend auch, wie in den vorigen Beispielen die Realität des *gastar* und *comer* durch die Wortspiele *(gastar—sábanas, tiempo; comer—descomer)* und durch das In-Frage Stellen des eigentlich Behaupteten *(no cenó ninguno)* erschüttert wird. Diese Leitmotive kreisen um Irdisch-Illusorisches. Man kann ja überhaupt beobachten, wie gewisse ständige Wortmotive durch das ganze Werk hindurchgehen als Vertreter affektbetonter Komplexe, die, wenn zufällig aufgerührt, sofort exzedieren: von einem solchen „tema obsesionante para el autor" spricht Castro S. 142 gelegentlich *cuerno;* dazu gehört auch *comer,* das nach meinen Notizen fünfmal im Wortspiel in unserer Novelle vorkommt. Dieses Ankrystallisieren von Wortspielen an das

Digitized by Google

Wort *comer* bedeutet eben die Reizbarkeit des Sensoriums Quevedos' bei der Vorstellung des Essens — nimmt man all die animalischen Vergleiche von Essenwollenden (mit Jagdhunden usw.)[1] hinzu, so erkennt man, wie Quevedo, der Freund der Asketik, hier dem sonst unterdrückten Tier in uns freie Bahn läßt. Auf die Affektbetontheit von *gato* 'Dieb', das eine ganze Familie von Tributarwörtern um sich hat *(miz, zape* etc., und, wie ich hinzufüge, im Buscón viermal im Wortspiel vorkommt), hat Castro in einer hübschen kleinen Abhandlung in *Arch. glott. ital.* 20, 140 f., die man geradezu „Motiv und Wort bei Quevedo" nennen könnte, hingewiesen, vgl. auch das mit der Katze zusammenhängende *uña* (S. 137 der Ausg. der Lectura): bezeichnend, daß im Hund nur der gierige Verfolger, in der Katze nur die diebische Heuchlerin gesehen wird: diese Leitmotive, die Tierisches im Menschen durch Tierbilder darstellen, reihen sich den entgeisterten Vergleichen einzelner Körperteile Cabras mit denen anderer Tiere an: menschliche Animalität durchzieht entgeisternd die ganze Novelle.

2. Typisch für die Quevedosche 'desillusionierte' Vergleichstechnik sind die Verba des Scheinens und die von außen her schildernden Verba des Zeigens usw.: man vergleiche mit der Beschreibung Cabras die des Pferdes in 2, die nach genau demselben Rezept (Wortspiele, Identifikationen von Körperteilen mit anderen, allegorischen Formeln usw.) abgefaßt ist und, so wie Cabra das Widerbild eines Menschen, das Widerbild eines Pferdes, ein idealisiertes Un-Pferd oder Anti-Pferd darstellt (übrigens in Zaragozaer Abdruck gekürzt wurde, offenbar weil die allzu ausführliche Schilderung des ja an sich belanglosen Pferdes das Interesse an dem Cabra-Bildnis in 3 abschwächen mußte): *un caballo ético y mustio, el cual, más de manco que de bien criado, iba haciendo reverencias; las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo, más largo que de camello; tuerto de un ojo, ciego del otro; en cuanto a la edad, no le faltaba para cerrar sino los ojos; al fin, él más parecía caballete de tejado que caballo;*

[1] 15 al instante me quedé .. como el perro perdiguero con el aliento de la caza [beim Riechen eines Kuchens]; puestos en él los ojos, le miré con tanto ahinco, que se secó el pastel como un niño aojado ...

el verme engullir, porque tal destrozo como yo hice en el ante, no le hiciera una bala en el de un coleto. Vino la olla, y comímela en dos bocados casi toda, sin malicia, pero con priesa tan fiera, que parecía que aun en los dientes no la tenía bien segura, Dios es mi padre, que no come un cuerpo más presto el montón de la Antiqua de Valladolid — que lo deshace en veinticuatro horas —, que yo despaché el ordinario ... Ellos bien debieron de notar los fieros tragos de caldo y el modo de agotar la escudilla, la persecución de los huesos y el destrozo de la carne.

Digitized by Google

pues a tener una guadaña, pareciera la muerte de los rocines; demostraba abstinencia en su aspecto, y echábanse de ver los ayunos y penitencias; y sin duda ninguna, no había llegado a su noticia la cebada ni la paja; y lo que más le hacía digno de risa eran las muchas calvas que tenía en el pellejo; pues a tener una cerradura, pareciera un cofre vivo. Besonders die letzten Sätze sind bezeichnend für die ins Lächerliche stilisierende Herzlosigkeit, mit der ein Tier in ein Ding verwandelt wird, mit dem es von vornherein nichts gemein hat, wie es denn auch als bloßes Transportmittel gilt — von *dos leguas de rocín esprimido* wird später gesprochen —, und wie es auch ohne viel Federlesens verreckt (wie ein Klepper beim Stierkampf.) Vielleicht ist aber auch das Körperliche als Träger (vas electionis) des Geistes aufgefaßt: daher zeigt der Körper innere Eigenschaften[1]. Und vielleicht haben wir hier ein schrifstellerisches Analogon zu jenen majestätischen Porträts der Zeit, die Würde, Größe usw. zeigen.

3. Zur Vergleichstechnik Quevedos gehört auch das zahlen- oder größenmäßige Beziehen des Comparandum auf ein Comparatum, das wir aus anderem Anlaß schon erwähnten: *una daga con más rejas que un locutorio de monjas* — es ist eben das zu beschreibende Ding nicht in sich selbst verstanden, sondern auf andere bezogen; zugleich liegt etwas Großsprecherisch-Ironisches in diesem „A hat mehr ... als X".

Dies Beziehen auf andere Werte, dies Umrechnen gleichsam in eine Währung scheint mir von einer Gesinnung zu zeugen, die von der Vertauschbarkeit menschlicher Güter überzeugt ist. Tatsächlich findet sich eine merkwürdige Umrechnung von Dingen in Geld oder Maßeinheiten des öfteren (vgl. schon *dos leguas de rocín esprimido*, mit der Bagatellisierung des Pferdes, im Quijote *dos fanegas de risa*, das Hatzfeld unter „verblüffende Wortverwendung" bucht und mit 'reichliche Gelegenheit zum Lachen' verdeutscht):

19: *ponerme ... un lacayo en menudos (dos lacayuelos)* — es ist also das wegen seines Hintennachschleppens *lacayuelo* genannte Band wortspielhaft aufgefaßt als 'ein Lakai in Kleingeld'. (Castro zitiert hierzu S. 220 eine Parallelstelle, wo 'der Mond in Kleingeld' und sein 'Licht in *cuartos*-Münzen' sozusagen pulverisiert erscheint.)

[1] Ganz ähnlich wie bei Cervantes (Hatzfeld S. 75, der jedoch diese Verba nicht betont): *Hombre de chapa*: la edad mostraba ser de cincuenta años, las canas pocas, y el rostro aguileño, la vista entre alegre y grave: finalmente en el traje y apostura daba a entender ser hombre de buenas prendas; über *parecer* bei Cervantes, vgl. Castro, *Pensamiento*, S. 80.

Digitized by Google

21: Der Dichterling spricht von 901 Sonetten und 12 Redondillen: *que parecía que contaba escudos por maravedís* (also Vergleich der Gedichte mit Geldstücken).

21: *vieja de buena edad (el mazo: cincuenta y cinco)* — das Alter durch Geld ausgedrückt, übrigens eine alte spanische Zählweise (vgl. *Ztschr. f. rom. Phil.* 45, 4). Die Zahl an sich ist in ihrer unverrückbaren So-Gegebenheit nicht begriffen: sie ist selbst bloß irrealer Vergleichsstoff.

Quevedo schwelgt in Rundzahlen augmentativen Sinnes: nicht nur 12, 20, sondern vor allem *mil,* das den spanischen Klassikern nicht so verpönt ist wie etwa dem Franzosen Malherbe. (Vgl. Calderón: *¡ Vivas, gran señor, mil siglos!,* in Quijote I 15 *mil señales* usw.)

8: *hacía con ellos (los dedos) mil cosas saltando,*
8: *diciendo en lengua mutemática mil disparates*
10: *dije mil cosas en su alabanza*
14: *y os daré con la muleta mil palos*
19: *Decíalas mil ternezas*
23: *recetáronse al asistiente mil puñaladas*

Vgl. noch die Cervantes-Stelle *rezó un millón de Avemarías* bei Castro, *Pensamiento de C.,* S. 264, womit *tanto millón de octavas* (Buscón 9) zu vergleichen ist: *millón* heißt vielleicht nicht 'Million', wie aus der Stelle hervorgeht, die nach meiner Berechnung nur (!) 550 000 Oktaven erfordert.

Man kann auch hierher die Wortspiele mit *cuarto* stellen: 7 *le* [den Leichnam des Gehenkten] *trincharon y le hicieron moneda,* und 17: *de cuatro cuartos que tiene, los dos son de villano, y los otros ocho maravedís de hebreo.*

4. Die Ansicht von der Vertauschbarkeit der Dinge und Haltungen wirkt insofern auf den Beschreibungsstil Quevedos ein, als er die Belichtung eines Dinges jäh ändern kann, indem er bei Heiterem an Düsteres, bei Erhabenem an Triviales (und umgekehrt) erinnert: die Überzeugung vom Traumhaften alles Irdischen gestattet, von einem 'Traum' (einer Erscheinung) wie zusammenhanglos zu einem anderen (einer anderen Erscheinung) überzuspringen. Die Dinge verwandeln sich bei Quevedo in andere, wie seine Bettler kein Kleidungsstück an sich haben, das nicht schon etwas anderes gewesen wäre, etwas anderes werden könnte — ein Bild irdischer Vergänglichkeit und irdischer 'Geschichte':

13: *No hay cosa en todos nuestros cuerpos que no haya sido otra cosa, y no tenga historia; verbi gratia: bien ve v. m. — dijo — esta ropilla; pues primero fué gregüescos, nieta de una capa y biznieta de un capuz, que fué en su principio.*

Digitized by Google

11: *Pusieron la mesa* [bei Onkel Ramplón], *y por una soguilla en un sombrero (como suben la limosna los de la cárcel), subieron la comida . . .* — durch den Einschub wird die Mahlzeit beim Henker zur Mahlzeit im Gefängnis: man ahnt eine geheime Verwandtschaft zwischen dem Henker- und dem Gefängnismilieu, wenn auch jenes als ehrbar, dies als ehrlos gilt.

15: *Si mirase uno a v. m., vuélvase con él de rostro, como la flor del sol con el sol* — der Bettler verhält sich zu seinen Wohltätern wie Sonnenblume zur Sonne.

criado con hambre desde niño — como el otro rey con ponzoña — os sustentáis ya con ella — der Hunger hat mit dem Gift gemeinsam, daß man sich an ihn gewöhnen kann; der Hungrige ist auch irgendwie ein König;

[un pastel] con aquel resuello del horno tropezóme las narices; y al instante me quedé (del modo que andaba) como el perro perdiguero con el aliento de la caza — der Mensch zur Bestie degradiert.

Am allermerkwürdigsten ist das Spiel mit Sakralem und Liturgischem: es ist, als ob ein gotteslästerlicher Kitzel den gläubigen Autor nicht zur Ruhe kommen ließe — vielleicht ist der Glaube, der die Versuchung nicht abschütteln kann, nicht der schwächste[1]. Künstlerisch genommen, schafft dies Schwanken zwischen Himmel und Hölle ein merkwürdiges Zwielicht:

14: *Entró al espulgadero, y volvió una tablilla — como la que ponen en las sacristías — que decía: «Espulgador hay», porque no entrase otro* — gemeinsam der Sakristei und der Entlausungsanstalt ist nur die Tafel (die Inschrift der ersteren lautet: *Hoy se saca ánima;* s. Castro S. 167).

15: *Era de ver a uno* [Bettler] *ponerse la camisa de doce veces dividida en otros tantos trapos, diciendo una oración a cada uno, como sacerdote que se viste* — eine 'Einkleidung' eines Bettlers!

15: *por ser nuevo, me dieron (para empezar la estafa, como a misacantano) por padrino al mismo que me trajo y convirtió;*

17: *lo primero que nos fué notificado* [im Kerker] *fué dar* [eine Spende geben] *para la limpieza* [Wortspiel: 1. Reinlichkeit, 2. Reinheit] — *y no de la Virgen sin mancilla* —, *so pena de culebrazo fino.*

---

[1] Ich denke hier an die Erzählung eines spanischen Geistlichen, der mir berichtete, wie die Insassen eines spanischen Klosters, denen es untersagt war, auf die im Fußboden ihres Kreuzganges eingezeichneten Kreuze zu treten, mit der Versuchung alltäglich rangen, es dennoch zu tun.

Digitized by Google

19: *En esto estábamos, él [el escribano] dándome* [Schläge], *y yo casi determinado de darle a él dineros — que es la sangre del cordero con que se labran semejantes diamantes —, cuando...* (wobei in der Zaragozaer Ausgabe die auf das Lamm Christus deutbare Stelle getilgt wurde).

22: *y todo esto* [die Liebelei mit Nonnen], *al cabo es para ver una mujer por red y vidrieras, como hueso de santo.*

hablaba [die Nonne beim Liebesgeflüster an der *reja] como sacerdote que dice las palabras de la consagración* (1626 gestrichen!).

Man kann sich solche an sich unnötige Anspielungen auf die heiligsten Gestalten und Institutionen der christlichen Lehre nur aus einem Nichtloskommen von solchen Vorstellungen erklären, die, weil dem Herzen (und dem Auge!) so nahe, auch in anstößigem Zusammenhang sich auf die Zunge drängen. Weltsucht und Weltflucht rücken wieder einmal einander bedenklich nahe, so daß sie ineinander überzugehen scheinen: wie muß alles einfache Funktionieren des Leiblichen für Quevedo von weltverneinenden Bildern vergiftet gewesen sein, wenn ihm beim Essen das Verzehrtwerden der verwesenden Leiche vom Erdboden (siehe oben S. 542 Anm.) einfiel!

5. Die Neigung, Quantitäten an die Stelle von Qualitäten zu setzen, zeigt sich schon in der Zahl der 'Züge', die bei der Beschreibung sich summieren müssen, aber auch in dem ständigen Übertreiben dieser Züge selbst: alles an Cabra ist Übermaß. Der Sinn für Größe, der dem Barock eignet und die Lockerung des Sinnes für Organisches mit sich bringt, ist hier ins Negativ-Majestätische, ins Groteske gesteigert. Wie etwa ein Pferd bei Lope de Vega oder Calderon überirdisch groß, stark, feurig erscheint[1], so das Pferd bei Quevedo als übertriebene Negation eines solchen. Maßlos ist alles bei Quevedo: man höre die Beschreibung eines (als Zeichen verabredeten) Hustens:

22: *empieza a toser, y yo a toser; y andaba una tosidura del diablo, que parecía habían echado pimiento en la iglesia.* Groteske Übertreibung tritt — wie etwa bei Rabelais, nur nicht in gigantischen Visionen, sondern mehr in sozusagen einzelnen und augenblicklichen

[1] Anderseits muß auch Quevedo das Pferd 'groß' sehen, sonst wäre die Ausdehnung, die das Wort *frisón* 'friesisch' im Sinne von 'groß' bei ihm nimmt, wie Castro S. 132 nachweist *(cuentas, patas, caras, frisonas; nabos, piojos, frisones),* nicht verständlich: in 3 kommen ja die 'friesischen Pferde' als Sinnbild gesunder Pferde vor. Man könnte mit dem Ausarten von *frisón* etwa das von *de haute graisse, de trois cuites* usw. bei Rabelais vergleichen und bei beiden Schriftstellern den Sinn für Kolossalität feststellen.

Digitized by Google

Temperamentausbrüchen — neben die wörtliche Überspitzung (oft von ihr schwer loslösbar):

3: [Cabra] *Y que le había visto meter en casa, recién venido, dos frisones, y que a dos días salieron caballos ligeros, que volaban por los aires;*

3: *meter el badil por cucharón, y enviar una escudilla de caldo empedrada era muy ordinario.*

4: *Trajeron exploradores que nos buscaren los ojos por toda la cara . . . mandaron que nos limpiaren con zorras el polvo de las bocas, como retablos . . . como estaban huecos los estómagos, sonaba en ellos el eco de cualquier palabra . . .*

5: *Eché de ver que unos (gargajos,* Spucke) *parecían tripas de los que los tiraban, según eran de largos;*

15: *puestos en él* [*el pastel*] *los ojos, le miré con tanto ahinco, que se secó el pastel como un niño aojado;*

16: *hacía creer cuanto quería, porque no ha nacido tal artífice en el mentir; tanto, que aun por descuido no decía verdad.*

17: *Yo que oí el ruido* [*de los presos*], *al principio — pensando que eran truenos — comencé a santiguarme y a llamar a santa Bárbara;*

22: *estaba con dos varas de gaznate más del que tenía cuando entré en los amores, a puro estirarme para ver* [die Nonne].

22: *En invierno acontece con la humedad nacerte a uno de nosotros berros y arboledas en el cuerpo.*

Es geschehen Zeichen und Wunder, nicht etwa wie in primitiven Zeiten, wo Gott die Erde bildete und formte nach seinem Gutdünken, sondern wie in einer Zeit, da die Realität dem Menschen problematisch geworden ist. Man hat im Buscón nicht etwa wie bei Rabelais das Gefühl, daß ein nach dem Abbild des Weltenschöpfers eigenmächtiger Künstler seine Welt aus einem inneren Überfluß und Kraftempfinden heraus formt, sondern daß der Künstler, an den Grenzen dieser Welt irre geworden, sich eben über diese Grenzen verirrt. Auch die öfters übertriebenen Zahlenangaben scheinen weniger einem Kraft- als einem Schwächegefühl zu entstammen; keineswegs würde ich aber mit Castro, der offenbar dasselbe Empfinden hat, die «cifras desparatadas» als «rasgos exagerados» fassen und die Zahlen durch Korrektur „ermäßigen" (so S. 134: *Metió setenta* [bzw. 1616: *sesenta*] *huevos;* man beachte die folgenden Worte: *no he visto tal en mi vida;* S. 223 ein Einkommen von *cuarenta mil ducados,* in der Handschrift *cuatro mil* usw.). Vgl. im Quijote die Szene (II, 16), wo der Held sich brüstet, es würden *treinta mil veces de millares* Bände

Digitized by Google

über ihn gedruckt werden, *si el cielo no lo remedia* — der Himmel allein ist Schranke diesem himmelstürmenden Zahlenrausch.

6. In der Beschreibung Cabras und des Pferdes kamen Ausdrücke wie *lacayuelo de la muerte, la muerte de los rocines* vor, die in ihrer Sprachgestalt etwas Pompöses, Majestätisches, Herrschaftliches haben — und doch inhaltlich betrachtet der Desillusion dienen: der Zwiespalt zwischen Form und Inhalt könnte nicht krasser sein, nicht krasser der zwischen Pomp und Nichtigkeit (vgl. auch *príncipe de la vida buscona*, 23: *rabí de los rufianes*, auch die ursprünglich ironische Standesbezeichnung *caballero de la industria)*[1]. Sehr oft verwendet nun Quevedo die Formel Nomen actoris + *de*-Bestimmung zur Umschreibung eines irgendwie anstößigen Handwerks, als eine Form der Maske, der Heuchelei oder Illusion: schon das Rotwelsch der Gauner, die *germanía*, hatte ihm mit solchen sprachlichen Maskenformen vorgearbeitet, und mit gutem Grund nimmt der barocke Künstler Geheimsprachliches in seine pikaresken Romane auf (z. B. 10: *música de la uña* = Dieb, 17: *músico de culpas* = Herold, *los señores de los ropones* = die Gerichtsbehörden, *condenado al hermano de Rómulo* = *Remo*, zum Galeerenrudern), denn mit dieser Übernahme ist das Maskenhafte entlarvt — und so schillert diese Sprachform zwischen *engaño* und *desengaño*. Der Dichter entschleiert die Täuschungsversuche seiner Figuren, ihr Sich-selbst-um- und -hinauf-Stilisieren, indem er auf die Umschreibung gern das nüchterne Alltagswort folgen läßt, den Schleier des Scheins grob zerreißt:

1: [der Vater war Barbier, aber er sagte] *que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas* — Wortbetrug und Flause!

Unos la [die Mutter] *llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas, y por mal nombre la llamaban alcahueta* (ähnlich 6: [eine andere Frau] *era adquiridora de voluntades y corcheta de gustos, que es lo mismo que alcahueta)* — die Umschreibungen sind nicht nur Verhüllung[2], sie sind auch geistreiche Zierstücke, die das Physische ins Geistige erheben, indem sie Geistiges

[1] Vgl. bei Cervantes: Don Quijote ist *desfacedor de agravios, enderezador de tuertos, el amparo de las doncellas, el asombro de los gigantes y el vencedor de batallas*. Aber während bei Cervantes die Ironisierung mehr latent bleibt und vielleicht doch auch eine gewisse majestätische Grandezza angestrebt wird, ist bei Quevedo alles der Entschleierung der Maske untergeordnet.

[2] Allerdings lehnt sich dieser an die zeitgenössische Umschreibungstechnik bei unanständigen Begriffen an; vgl. darüber die Ansicht Cervantes' bei Castro, *Pensamiento*, S. 203.

Digitized by Google

physisch darstellen ('Flickerin der Wünsche' = Kupplerin) — Heuchelformen, die das Moderige mit Geistgeglitzer überdecken.

11: *un chirimía de la bellota — digo un porquero.*

16: *él era jugador, y lo otro diestro (que llaman por mal nombre fullero)* — der wirkliche Beruf wird erst langsam klar, auch hier hebt der Dichter 'impressionistisch' das Emportauchen der Wirklichkeit aus der Täuschung sich für den Schluß auf, so uns das Lichtwerden mitschildernd:

22: *si no lo ha v. m. por enojo, di en amante de red, y por hablar más claro, en pretendiente de Antecristo, que es lo mismo que galán de monjas;* vgl. 7: *Alonso Ramplón muy conocido en Segovia por lo allegado que era a la justicia, pues cuantas allí se han hecho . , . han pasado por sus manos. Verdugo era, si va a decir verdad . . ,* — die Wahrheit bricht sich erst langsam Bahn; wir müssen ihren Kampf mitmachen.

Der Conceptismo bemächtigte sich der Maskenformel, die aus literarischem *(príncipe de la vida buscona)* und gemein- und volkssprachlichem *(músico de la uña)*, nicht etwa bloß aus literarischem Milieu erwächst. Der Leser muß, wie etwa beim Rätselraten, das Warum des umschriebenen Ausdruckes suchen, obwohl Quevedo, der Konzeptist (übrigens mit Hilfe unseres Typus!), über die conceptos herzieht: 9: *esta seta infernal de hombres condenados a perpetuo concepto, despedazadores de vocablos y volteadores de razones.* Solche Ausdrücke werden dann geradezu zu Schimpfformeln: 13: *Somos asistencia de los banquetes, polilla de los bodegones y convidados por fuerza.*

4: *aquel malvado perseguidor de estómagos.*

10: *Topamos con un ginovés — digo con uno destos antecristos de las monedas de España . . .*

12: *Allá quedarás, bellaco, deshonra buenos, jinete de gaznates* ('Reiter auf Nacken' = Henker, weil er sich auf seine Opfer draufsetzt).

17: *le* [den Alcaide] *llamaba* [der Sträfling] *botiller del verdugo y depositario general de culpas* — die Pseudoämter sind richtige 'Illusionsformen'.

Hierher gehören dann auch scherzhafte Umschreibungen von Berufen:

19: *Al ruido despertó* [der Liebhaber] *toda la casa, y pensando que eran ladrones — como lo son los de este oficio — subieron al tejado.*

6: *no había sino estudiantes y pícaros, que es todo uno.*

16: *media docena de corchetes — verdugos de a pié*[1].

[1] Vgl. bei Cervantes *un mal médico, verdugo de la república* (Hatzfeld S. 230).

Digitized by Google

II. Die Spiegelung der Weltsucht in der Novelle.

Wir haben unsere Novelle als ein Kräfteparallelogramm aus Weltflucht und Weltsucht zu verstehen getrachtet. Im vorhergehenden Kapitel habe ich die lauernde oder latente Weltflucht zu zeichnen gesucht und »les idées de derrière la tête« unseres Dichters vielleicht zu sehr übertrieben. Jedenfalls ist wohl bisher die Weltläufigkeit des pikaresken Helden, die vor allem dem Leser ins Auge fällt, maßgebend gewesen für die Beurteilung der Novelle, deren »constant vision of tragic details« (Fitzmaurice-Kelly) man irgendwie in zweite Linie rückte. Meiner Meinung nach ist diese Weltläufigkeit unserer Novelle nur komplementär mit und in Spannung zu der latenten Mahnung zur Einkehr gesetzt[1]. Ich habe, nachdem die weniger sichtbare 'Unterseite' der Novelle herausgearbeitet wurde, die Aufgabe, die 'Oberseite' zu behandeln.

Am 'Helden' Pablos fällt vor allem auf, daß seine Figur gleichsam das Rückgrat der Handlung bildet (jedes Abeuteuer, das er zu bestehen hat, ist gleichsam ein Wirbel). Castro sagt uns (Ausg. Nelson, Vorrede): »El hecho de ser uno solo el personaje principal es lo único que dá cohesión al relato« und faßt die Entwicklungslinie der Novelle so zusammen: »la vida canallesca de Pablos parcee impuesto por la ley de herencia. De criado de un estudiante, pasa el Buscón a formar en la hueste de unos truhanes madrileños; logra un momentáneo apogeo, desciende luego al menester de cómico, y por fin da con sus huesos en Sevilla, donde perdemos el hilo de su insignificante existencia.« Vielleicht ließe sich aber auch etwas wie eine innere Entwicklung Pablos' feststellen, womit denn in dies „statische Bild der menschlichen Schwäche" (»el artista se contenta con presentarnos de un modo estático el espectáculo de la insuficiencia humana«, Castro) ein Bewegungszug hineinkäme. Man könnte sagen: Pablos entwickelt sich zum Buscón, zu sich also. Wir haben einen Charakter in seiner Selbstentfaltung, in der Entwicklung zur heiter-amoralischen Selbstbehauptung in der Welt. Ob die Vererbung von Quevedo zur Erklärung der Artung seines Buscón verwendet wird, scheint mir zweifelhaft (nirgends finde ich eine Bemerkung im Sinne von *de tal palo tal astilla*), ich glaube vielmehr, daß

[1] Etwas Ähnliches muß wohl auch Castro denken, wenn er der Einleitung in der Ausgabe Nelson die Stelle als Motto voraussetzt: *Con los palos y puñadas que me dieron, daba aullidos, y era lo bueno que ella pensaba que todo era artificio, y no acababa de reir*, d. h. doch wohl: nicht alles, was bei Quevedo als lächerlich auftritt, ist bloß zum Lachen gedacht.

Digitized by Google

der junge Hochstapler sich vom ersten Kapitel ab loslöst von seinen Eltern, wie eben das Kind nicht nur Frucht und Bewirktes, sondern Individuum und Selbsttätiges ist. Der Buscón lehnt sich gegen das Vererbungsgesetz auf: er will nicht Sohn seiner Eltern sein. Diese Eltern (als Vater den Bart- und Beutelschneider, als Mutter die Hexe und Kupplerin) hat er von Qu. nicht erhalten, weil sie sein Handeln deterministisch erklären sollen, sondern weil Pablos ihnen entschlossen *(determinar* ist ein Lieblingswort Pablos') gegenübertritt, als ein Selfmademan. Das Milieu der Eltern ist sein Ausgangspunkt, er wächst darüber hinaus, es ist nur dazu da, um den Abstand einer Höherentwicklung ermessen zu lassen: er wird weder das Handwerk des Vaters noch das der Mutter (noch das des Onkel Henkers) treiben: *yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito, no me apliqué a uno ni a otro,* er will etwas lernen: *ir con mis buenos pensamientos adelante; yo me quedé solo* ist das starke Bekenntnis zu sich selbst. Und Pablos ist auch ein anderer als seine Eltern: eleganter, geistreicher, seiner Schandtaten bewußter, graziöser, weniger verheuchelt, auch weltmännischer — schon dadurch, daß er 'sich selbst erzählt', steht er über sich selbst — und damit über seinen Ahnen. Er zieht einen ironischen Trennungsstrich zwischen sich und den Eltern in Kap. 2, nachdem er wegen seiner Eltern von seinen Mitschülern geneckt worden und ein erstes Abenteuer unglücklich ausgelaufen ist *(determinado de coger lo que pudiese en breves días, y salirme de casa de mi padre: tanto pudo con mí la vergüenza:* am Schluß des Kapitels: *determinéme de no volver más a la escuela ni a casa de mis padres).* Die Eltern und Verwandten wirken durch die ganze Novelle nach, aber immer so, daß der Buscón sein Ich ihnen (ihrem Einfluß) gegenüber behauptet. Als ihm der Onkel vom erfolgten bzw. bevorstehenden Galgentod seiner Eltern schreibt (7), spürt er Schmerz über die ihm angetane „nueva afrenta", aber auch Freude: weil das Unglück des Kindes durch die Laster seiner Eltern verschuldet, er selbst also nicht seines Unglückes Schmied gewesen ist. Die beim Onkel liegende Erbschaft wird er natürlich beheben, er wird nach Segovia gehen *y conocer mis parientes, para huir de ellos* — der Onkel wird von vornherein nur als Mittel zum Zweck betrachtet. In 9 auf der Reise nach Madrid denkt der Buscón an die Schwierigkeiten des *profesar*[1] *honra y virtud,* und einer seiner *pensamientos*

[1] Man muß daran denken, daß *profesión* schon bei Cervantes ironisch betont ist (die Dirnen werden von Quijote angeredet: *doncellas, cosa tan fuera de sa profesión):* es ist ein lucus a non lucendo, denn weder der Buscón noch Cervantes' *semidoncellas* haben ein Gelübde abgelegt.

Digitized by Google

honrados geht dahin, man müsse die Tugend bei ihm mehr loben als bei anderen, die sie „von ihren Ahnen erbten" — hier ist der Vererbungsgedanke also klar ausgesprochen, aber bloß zur Herausstellung des Quand-même-Stolzes dieses Autodidakten der Tugend verwendet. In 10 schämt sich Pablos seines Onkels, gesteht das Geldinteresse als einziges Band ein *(a no pender la cobranza de mi hacienda, no le hablara más en mi vida, ni pareciera entre gentes).* In 11 heißt es: die Gemeinheiten, die er in dem Milieu des Onkels sieht, lassen ihn wünschen *de verme entre gente principal y caballeros.* Er verläßt 'auf ewig' den Onkel; in 12 ertönt der Ausruf: *Allá quedarás, ballaco, deshonra buenos, jinete de gaznate* und wird der freche Brief an den Onkel geschrieben mit den charakteristischen Schlußworten *me importa negar la sangre.* Dieses Verleugnen seiner Abstammung ist das Illusorische an Pablos' Tun, sein Ankämpfen gegen die Gegebenheiten des Blutes. Von 12, also von der Mitte der Novelle an strebt Pablos, von seiner Familie nicht mehr behelligt, in weitere Kreise.

Neben dem Loslösungsprozeß vom Ererbten macht die Behauptung seines nun einmal vorhandenen Ichs Fortschritte. Gleich von Anfang der Novelle an sind die Fähigkeiten des Buscón, die *buenos pensamientos*, betont: in 2 lobt ihn der Lehrer als *cara de hombre agudo y de buen entendimiento;* schon versteht er sich mit dem Lehrer und vor allem seiner *señora* gutzustellen *(teníalos a todos con semejantes caricias obligados),* gibt er witzige Antworten. In den ersten Kapiteln wird er jedoch noch mehr durch Zufall in Streiche oder Abenteuer verwickelt (z. B. bei Cabra wagt er nichts als passive Resistenz und Lachen, was ihm aber schon als Unbescheidenheit oder Schurkerei, *bellaquería,* ausgelegt wird). In 5 erduldet er die *novatada,* die kommentmäßigen Plackereien, die der junge Fuchs von den älteren Universitätskameraden erdulden muß: da wird zum Buscón gesagt: *Pablo, abre el ojo que asan carne,* und er selbst sagt sich: *Ea, Pablos, alerta,* und beschließt *de hacer nueva vida* — der 'Landgrafe' Pablos ist hart geworden. 6 beginnt mit dem gefestigten Entschluß, mit den Wölfen zu heulen: *Haz como vieres, dice el refrán, y dice bien. De puro considerar en él, vine a resolverme en ser bellaco con los bellacos, y más que todos, si más pudiese,* und im Laufe des Kapitels wird Pablos das Zeugnis der Eignung zum Daseinskampf ausgestellt *(A fe, Pablos, que os hacéis a las armas).* 6 zeigt überhaupt die Erweiterung des Aktionsradius des Buscón: zuerst macht er gemeinsame Sache mit der Haushälterin, dann erpreßt er von dieser ein paar Hühner durch Angstmachen vor der Inquisition, dann verlegt

Digitized by Google

er sich auf Ladendiebstahl *(correr cajas),* schließlich wird die Stadtwache angegriffen, er entgeht der Verfolgung durch Sich-sterbend-Stellen: alle Eigenschaften des Buscón, vor allem Verstellungskunst und Kühnheit, kommen zur Auswirkung. Sein Ruhm als *travieso* und *agudo* wächst, die Kavaliere reißen sich um einen solchen Diener. Obwohl das unrühmliche Ende seines Vaters ihn moralisch schädigt, verstellt er sich (wie übrigens schon 2, als man ihn wegen der Eltern neckt: *aunque yo me corría, disimulábalo)* — er weist das Angebot der Vermittlung einer neuen Stelle durch seinen bisherigen Herrn ab: *Señor, ya yo soy otro, y otros mis pensamientos; más alto pico y más autoridad me importa tener* — Pablos strebt nicht bloß in die Breite, sondern in die Höhe. In 8 zieht er *bien quisto del pueblo* (ironisch gemeint!) nach Segovia; nachdem er sich auch vom Onkel losgelöst hat, lernt er von verschiedenen Industrierittern und Bettelbetrügern (z. B. 13: *yo me hallaba obligado a sus avisos, porque con ellos abrí los ojos a muchas cosas, inclinándome a chirlería),* von denen er noch immer als *nuevo* betrachtet wird (13—15), bis er in 16 für alle Fächer des Betruges spezialisiert *(ya tenía para cada cosa su embuste y su traza)* und einer von vielen *caballeros de rapiña,* einer vom *colegio buscón* geworden ist. In 20 hat er schon das Bewußtsein, so viel angestellt zu haben, daß er gar nicht mehr weiß, woher eine Rache kommen könnte *(al fin yo esperaba de tantas partes la cuchillada, que no sabía a quién echársela).* Nachdem er auch Dichten und Schauspielern mit wechselndem Erfolg versucht hat, verfällt er endgültig der *jacarandina* und wird *rabí de los rufianes.* Als verhärteter, wissentlich die Tugend meidender Sünder schifft er sich mit einer Geliebten nach Indien, dem Land des Abenteuers, ein — trotzig und in sich gefestigt erteilt er dem *escarmentarse,* der moralischen Besserung, eine Absage. Ich glaube, diese Übersicht hat doch die antimoralische Entwicklung des lockeren Früchtleins und die Erweiterung seiner 'Arbeitsfläche' (vom Schoß der Familie über Universität, Gesellschaft, Theater bis nach Indien) zeigen können.

Trotzdem dem Buscón manchmal übel mitgespielt wird, bleibt er überlegen und in sich geschlossen, unbesiegbar, ein Virtuose des Gaunertums; wie der Henker Ramplón sich einer Sympathie mit Pablos' Vater, der so mutig und virtuos den längst verdienten Galgen besteigt, trotz der Schändung des Namens der Familie nicht erwehren kann (er hat etwa dieselbe Freude an der moralischen Bewährung seines Opfers wie der Torero am tapferen Stier, den er zu Falle bringt!) — ebenso kann wohl Quevedo (und auch der Leser) nicht umhin, den Buscón irgendwie zu bewundern: es sind nicht gutmütige Mitleidsgefühle wie mit

Digitized by Google

dem armen Lazarillo de Tormes, sondern solche, die der Lebenstüchtigkeit als solcher, in welcher Form sie sich auch äußern mag, gelten. Diese Überlegenheit der Figur wird durch die Ich-Erzählung noch gesteigert: dem Buscón wird so die Möglichkeit gegeben, sich ironisch von sich selbst zu entfernen, sich über seine Erzählung zu erheben — er ist immer mehr als der Held dieses oder jenes Abenteuers, er ist auch nicht nur der Held all der zahlreichen Abenteuer, er ist der sie erzählende, also geistig meisternde Held. Dem Buscón kommt so der ganze Geist seines Erfinders Quevedo zugute: die Bonmots, die agudezas, kurz, der Stil des Künstlers Quevedo ist der Stil des Buscón. Voßler, der dies schamlose Sich-selbst-Enthüllen würdelos findet, scheint mir zu vergessen, daß es sich eben nicht bloß um 'einen Menschen', sondern um einen übermenschlich emporgereckten, gleichsam von jenseits der Moralordnung her die Welt betrachtenden Menschen der Barockzeit handelt, der, sich selbst problematisch geworden, dennoch dem Weltenschöpfer sich entgegenbäumt und mit der Grausamkeit des Kunstschöpfers — welcher Künstler ist nicht grausam? — sein eigenes Leben zum Kunstwerk gestaltet, mit Neugier im Kunstwerk bespiegelt (22: *Sucedióme un día la mejor cosa del mundo, que, aunque en mi afrenta, la he de contar).* Dadurch, daß Quevedo ganz hinter seinem Buscón verschwindet, ist die wahre Meinung des Autors über das Erzählte auch verborgen und daher die eigenartige und bis zum Schluß nicht gelöste Spannung, das Geheimnis, das unsere Novelle umgibt. Die Lebensvirtuosität des Buscón hat die Erzählvirtuosität Quevedos als Stütze und Steigerung hinter sich.

8: *¿A quién contaré las angustias del zapatero por lo que dió fiado . . .? No se ha visto cosa tan digna de risa en el mundo;*

11: *no podrá nadie encarecer mi sentimiento y afrenta.*

12: *No hay que encarecer las blasfemias y oprobios que diría contra mí.*

Der erzählende Buscón ist vom Dichter mit aller Freiheit des Fabulierens ausgestattet, dem erlebenden Buscón sind allerlei Zufälle passiert. Die Betonung des Zufalls ist sehr stark in unserer Novelle: denn die mannigfachen Situationen, die einander mit einer gewissen Regelmäßigkeit abwechseln (streckenweise umfaßt je ein Kapitel je zwei Abenteuer), sind nur durch ihn aneinandergekettet. Manche Kritiker sehen in dieser Schubladentechnik ein künstlerisches Manko: mir scheint die zufallbedingte Situation mit dem Charakter des Helden gegeben: ein Charakter — und der Buscón ist einer! — bildet sich nur im Strom der Welt. Der Zufall rollt die zahlreichen Hindernisse heran, in denen der Charakter sich bewähren muß: den Zufall aus

Digitized by Google

dem Roman ausschalten wollen heißt Forderungen, die dem Drama gelten, auf die Epik übertragen. Die erfrischende Lebensfrechheit des Buscón kann nicht schöner florieren, als wenn sie sich am unberechenbaren Spiel des Zufalls üben muß. Man darf auch nicht vergessen, daß Zufall nur der menschlich parodistische Ausdruck für gottgewolltes Schicksal ist, daß also der Buscón auf seine Weise wie alle Menschen mit Gott kämpft. Quevedo betont auch mit besonderer Liebe, daß Gott oder der Teufel — *¿quién sabe?* — diese oder jene offenbar zufällige Situation gewollt habe[1]:

8: *Yo pasé adelante ..., cuando, Dios y enhorabuena, vi una mula suelta ... y un hombre.*

9: *Quiso Dios que ... me topase con un soldado.*

15: *Yo que iba haciendo punta en uno, Dios que lo quiso, topo con un licenciado Flechilla,*

16: [der Teufel] *Quiso pues el diablo — que nunca está ocioso en cosas tocantes a sus siervos — que ...*

18: *El diablo, que siempre es agudo, ordenó que ...*

22: *Ordena el diablo que, a la hora y punto que la moza iba subiendo par la escalera ... yo estaba ...*

21: *la desaventura, que nunca me olvida, y diablo, que se le acuerda de mí, trazó que ...,*

22: [Gott oder der Teufel] ... *cuando Dios y en hora buena — que más era diablo y en hora mala — oigo la seña antigua ...*

Der Erzähler läßt dem Leser seine Erzählertätigkeit merken, und damit streicht er die Charakterüberlegenheit des Buscón heraus: der Buscón wird zum gestaltenden Künstler, der frei nach seinem Gutdünken mit dem Leser schaltet. Mit der größten Höflichkeit von der Welt, mit einer gewissen Gemütlichkeit, aber auch mit rücksichtsvoller Selbstbeschränkung erzählt Pablos dem «señor»[2] (1: *Yo soy, señor,*

[1] Vgl. die Belege aus Cervantes bei Hatzfeld S. 134 für *ordenó pues la suerte y el diablo* und *el demonio, que no duerme, ordenó.* Cervantes sagt auch *las cosas (no) vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos.*

[2] Gegen Schluß vergißt Quevedo allerdings sein Stilmittel: so heißt es am Ende von 22 *considérelo el pio lector,* 23 *Y por si fueres pícaro, lector, advierte ...* Es würde das zu der von Fitzmaurice-Kelly beobachteten Ermattung des Schriftstellers im zweiten Teil passen. Nach Castro S. 237 würde in der Stelle in 20 [der licencia Flechilla erzählt dem ehemaligen Herren Pablos', Don Diego] *cómo había estado con él, y cómo había dos días que me había topado a caballo muy bien puesto* das *con él* an Stelle von *conmigo* stehen: „el narrador se olvida de que viene hablando de sí mismo" — aber könnte man *había* nicht als erste Person fassen: 'wie ich mit ihm [Flechilla] zusammen gewesen sei'? Der Personenwechsel

Digitized by Google

natural de Segovia . . .) seine Abenteuer, ohne einen Augenblick vergessen zu lassen, daß erzählt wird: er macht ihn auf eine Pointe aufmerksam (2: *advierta v. m. la inocente malicia;* 14: *Quitóse la capa, y traía — mire v. m. quién tal pensara — la ropilla . . .*), legt nahe, daß er breiter erzählen könnte, aber dem Zuhörer etwas schenkt (2: *llegó — por no enfadar — el tiempo de las Carnestolendas;* 6: *Por no ser largo, dejo de contar cómo . . .*), bittet um Entschuldigung wegen einer Äußerung (3: *dígolo porque no parezca encarecimiento lo que dije,* 21: *Esto he dicho para que se me tenga lástima de ver a las manos que vine, y se ponderen mejor las razones que me dijo;* 22: *si no lo ha v. m. por eñojo, di en amante de red),* zeigt sich selbst hergenommen von der Erzählung (2: *pasamos por la plaza [aun de contarlo tengo miedo]; llegando cerca de las mesas de las verdureras [Dios nos libre] agarró mi caballo un repollo)* oder setzt Erschrecken auf Seite des Zuhörers voraus (6: *Yo apostaré que v. m. se espanta de la suma de dinero),* mischt gern sein Ich in die (sozusagen) Bekenntniserzählung ein (2: Y *de paso quiero confesar a v. m. que . . .*, 10: *Yo confieso que . . ., Pensará v. m. que . . .),* verwendet volkstümliche Mittel der Spannung (1: *Mi madre pues no tuve calamidades,* cfr. Castro, S. 17; 22: *¿Qué entendió la moza . . .? Que era verdad . . .*). Der erzählende Buscón, ein urbaner Hochstapler, in dessen Gesellschaft man vor Taktfehlern gesichert ist, hält die gesellschaftlichen Formen ein: der Vater ist zwar ein Galgenvogel, aber er wird doch 'mein seliger Vater' genannt (1: *Mi padre se llamó Clemente Pablo [Dios le tenga en el cielo]),* etwas später: *Sintiólo mucho mi padre (buen siglo haya);* kann er einmal Lobendes von seinen Eltern berichten, so tut er's mit der Bescheidenheit, die sich geziemt, wenn man von der eigenen Familie spricht: 2: *No lo digo por vanagloria* [daß der Vater schön war], *que bien saben todos cuán ajeno soy della;* mit dem Onkel will er zwar nichts zu tun haben, aber er bleibt doch ein 'Herr Onkel': *Declaréle . . . cómo le* [meinen Vater] *trincharon y le hicieron moneda; cómo me había escrito mi señor tío, el verdugo, desto.* Es ist zwar viel von anstößigen Dingen die Rede, aber durch Voransetzen eines *salvo su honor* u. dgl. wußte sich damalige Schriftstellerpraxis zu salvieren 2: *cayó conmigo en una — hablando con perdón — privada;* 11: *conocíle* [al porquero] *por el — hablando con acatamiento — cuerno.*

---

mit dem dritten *había,* das zweifellos dritte Person ist *(me había topado),* wird weniger hart durch Dazwischentreten eines *había,* das 'es sind [2 Tage] her' bedeutet.

Digitized by Google

Man spürt auch das Gestalten des Stoffes im Augenblicke der Erzählung: Umstände, die dem Erzähler nicht wichtig scheinen, werden weggelassen[1]:

16: *Quiso pues el diablo . . ., que yendo a vender no sé qué*[2] *ropa y otras a una casa, conoció uno no sé qué hacienda suya.*

15: *Topóme otras muchas veces, y disculpéme con él diciéndole mil embustes, que no importan para el caso.*

20: *Al fin yo no sé si fué la fuerza de la verdad de ser yo el mismo pícaro que sospechaba don Diego, o si fué la sospecha del caballo del letrado, o si fué que don Diego se puso a inquirir quién era y de qué vivía, y me espiaba; al fin, tanto hizo, que por el más extraordinario camino del mundo supo la verdad.*

Parenthesen werden eingeschaltet, die bisher nicht Erzähltes, im Augenblick, da es für den Fortgang der Handlung wichtig wird, herantragen:

14: *Preguntó si había algunos retazos; y la vieja (que recogía trapos dos días en la semana por las calles, como las que tratan en papel, para acomodar incurables cosas de los caballeros) dijo que no;*

15: *diciendo . . . que a la noche llevaría un paje (que les dije que era mío, por estar enfrente aguardando a su amo, que estaba en otra tienda, por lo cual estaba descaperuzado).*

So gern Quevedo auch die für seine Figuren charakteristischen Redewendungen in direkter Rede bringt, vernachlässigt er doch nicht die referierende indirekte Rede, die eben Rede in Erzählung verwandelt: der Erzähler bekommt durch die indirekte Darbietung eines Ausspruches gleichsam Macht über das Erzählte, indem es, sozusagen seinen geistigen Darm passierend, von ihm verdaut und verarbeitet wird:

6: *disculpaban* [die Kupplerin] *conmigo diciendo que la venía de casta, como al rey de Francia sanar lamparones.*

---

[1] Vgl. die Fiktion bei Cervantes, daß der 'autor' der 'historia' alle Details schildere, der Übersetzer (= Cervantes) „pasar estas y otras menudencias en silencio" müsse. Castro erklärt (*Pensamiento de C.* S. 33 Anm. 2) solche Stellen bloß aus der zeitgenössischen Anschauung vom Unterschied des Historikers und des Dichters, dieser will aber wohl auch die Zügel des Erzählens fest in der Hand behalten.

[2] Hatzfeld S. 244 zeigt, daß Cervantes das *non so che* des Boccaccio nachbildet, aber als Antierotiker, der er ist, ohne den sentimentalen Gehalt (Fiammetta gebraucht es von ihren Gefühlen) nachbilden zu können. Bei Quevedo ist das *no sé qué* ganz veräußerlicht und verdinglicht.

Digitized by Google

9: *Yo le* [dem Dichter] *dije que si se las había él visto [sc. las piernas de mi dama], y díjome que no había hecho tal por las órdenes que tenía; pero que iban en profecía los sonetos.*

9: *Y últimamente dijo* [der Dichter]: «*Hombre soy yo que he estado en una posada con Liñán, y he comido más de dos veces con Espinel*»; *y que había estado en Madrid tan cerca de Lope de Vega como lo estaba de mí, y que había visitado a don Alonso de Ercilla mil veces, y que tenía en su casa un retrato del «divino» Figueroa, y que había comprado los gregüescos que dejó Padilla cuando se metió fraile, y que todavía los traía, aunque malos.*

Durch den Übergang von direkter zu indirekter Rede gewinnt der Buscón einmal die Möglichkeit, durch Wiederholung der *que*'s die Vielheit der Scheingründe des Dichterlings zu ironisieren, zugleich auch einen ironischen Schimmer von Realität allen diesen fadenscheinigen Gründen zu leihen. Er beurteilt, statt bloß zu referieren (das stimmungbrechende *aunque malos* malt nur an den Schluß des Satzes eine zerrissene Hose — eine 'fadenscheinige' Realität hin!). Auch wenn der Buscón eigene Bonmots wiedergibt, verwendet er gern indirekte Rede:

4: *reíase mucho cuande le contábamos que en el mandamiento: «No matarás» metía perdices, capones y gallinas y todas las cosas que no quería darnos.*

6: *A lo cual respondí yo que me llamaría a hambre, que es el sagrado de los estudiantes.*

Die Bonmots erscheinen so weniger vordringlich-persönlich, mehr historisch-tatsachenhaft.

Um seine Überlegenheit über das Erzählte zu zeigen, verwendet der Buscón vor allem zwei Kunstmittel, die Distanz zwischen sich und dem Erzählten einschalten sollen: die Maxime und die Ironie, jene die Äußerung resignierter Abgeklärtheit, für die es nichts Neues unter der Sonne gibt, diese die Form des Verzichts auf Kampf gegen die klar erkannten Widersinne dieses Lebens — Äußerungen also einer alten und entgeisterten Lebensbetrachtung, die den erzählten Ereignissen den Glanz der Neuheit benimmt, sie dämpft und herabstimmt. Maxime und Ironie blinzeln zum Hörer hinüber und scheinen ihm etwas selbstbewußt zuzuflüstern: „Sehen Sie nur, wie gescheit ich bin!" Wobei die Maxime wenigstens nicht schauspielert (obwohl die Quevedosche Maxime sehr oft in ironische, geschauspielerte Lebensweisheit hinüberspielt)[1].

[1] Ganz verschieden also von der Cervantesschen Sentenz, über die Hatzfeld S. 114 berichtet, z. B. ein Kapitelanfang: *Pensar que en esta vida*

Digitized by Google

Von den Maximen seien zuerst die Nebenbei-Äußerungen über gewisse Berufe erwähnt: sie passen zu der pessimistischen Auffassung der verschiedensten Berufe, die wie in einem Totentanz vor Pablos defilieren (vgl. schon die Äußerungen über 'Studenten = Pícaros' S. 549):

2: *La bercera, que siempre son desvergonzadas, empezó a dar voces* (ironische Parenthese; da ihr ein Kohlkopf geraubt wurde, ist es wohl nicht 'unverschämt', sich darüber auszusprechen).

10: *Casi nadie tiene conciencia de los de este trato* [die Kaufleute], *porque como oyen decir que muerde por muy poco, han dado en dejarla con el ombligo en naciendo.*

22: *Sucedió, pues, que a mi autor* [Schauspieldirektor] — *que siempre paran en esto — le ejecutaron.*

Nun Lebenserfahrungen:

5: *Pero cuando comienzan desgracias en uno, nunca parece que han de acabar, que andan encadenadas, y unas traen a otras.*

6: *«Haz como vieres», dice el refrán, y dice bien. De puro considerar en él, vine a resolverme.*

6: *pues ¿quién ignora que dos amigos, como sean cudiciosos, si están juntos se han de procurar engañar el uno al otro?*

7: *tanto pueden los vicios en los padres, que consuelan de sus desgracias, por grandes que sean, a los hijos.*

9: *¡Oh vida miserable! Que ninguna lo es más, que la de los locos que ganan de comer con los que lo son.*

15: *desparecí por lo del pan comido y la compañía deshecha.*

9: *Decíalas mil ternezas, y oíanme, que no hay mujer, por vieja que sea, que tenga tantos años como presunción.*

En fin, como el dinero ha dado en mandarlo todo, y no hay quien le pierda el respeto, pagándoselo a un repostero de un señor, me dió plata.

20: *Decía entre mi: «¡Malhaya quien fía en hacienda mal ganada, que se va come se viene! . . .»*

Man wird bemerkt haben, daß diese *En-passant*-Wahrheiten fast immer die Aufgabe haben, etwas Auffälliges als Normales hinzustellen — sie sind 'entgeisterte Wahrheiten' (z. B. 15 *desparecí . . .*). Und eine Entgeisterung sozusagen der zweiten Potenz bedeutet die nach bewährter literarischer Tradition in Sprichwörtern sprechende Kupplerin, die aus

---

las cosas della han de durar siempre en un estado, es pensar en lo excusado — Hatzfeld scheint derartigen Betrachtungen bloß 'Gliederungssinn' zuzuschreiben, doch ist klar, daß Cervantes eine überweltliche Atmosphäre über seine irdische Handlung wölbt, sie sub specie aeternitatis betrachtet wissen will.

Digitized by Google

der Lebensweisheit zu sehr konkreter Geldforderung den geraden Weg findet[1]. Ist die Lebensweisheit geheuchelt? Nein, sie ist wie alle Heuchelei irgendwie auch Illusion.

Nun die mit dem Zuhörer Einverständnis heuchelnde, sozusagen augenzwinkernde Ironie, die dem Wortlaut nach den dargestellten Personen recht zu geben scheint, eine schon in sich geteilte, heuchlerische Haltung:

1: *malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el dos de oros* ('böse Zungen verfielen darauf ...').

murió el angelito [der diebische Bruder!] *de unos azotes que le dieron dentro de la cárcel.*

Por estas y otras niñerias [Diebereien!] *estuvo preso* [der Vater].

Yo me quedé solo, dando gracias a Dios porque me hizo hijo de padres tan hábiles y celosos de mi bien.

Die ironische Haltung auch den Eltern gegenüber entspricht der heiter (nicht trotzig!) einsamen Stellung des Buscón in der Welt — er steht allem dem, als dessen Teil andere Menschen sich fühlen, 'kritisch' gegenüber. Besonders perfid wird diese ironische Haltung, wenn der Doppelsinn des Wortspiels den Leser zu einer wenig harmlosen Interpretation ermutigt:

7: *Declaré cómo* [mein Vater] *había muerto tan honradamente como el más estirado* (deutsch etwa 'wie der Höchstgestellte' — auf dem Galgen nämlich!).

Oft ist ein Satzteil ironisch, der Rest neutral — wodurch eine eigenartige Antithetik entsteht.

6: *nunca la vi rastro ni imaginación de volver nada ni hacer escrúpulo, con ser, como digo, una santa.*

11: *Yo que ví cuán honrada gente era la que hablaba con mi tío, confieso que me puse colorado, de suerte que no pude disimilar la vergüenza.*

11: *unos trescientos ducados que mi buen padre había ganado por sus puños y dejados en confianza de una buena mujer, a cuya sombra se hurtaba diez leguas a la redonda.*

17: *volvióse* [el carcelero] *desde la puerta a pedirme algo para el buen Diego García, el alguacil, que importaba acallarle con mordaza de plata.*

---

[1] Vgl. dagegen die Sprichwörterhäufung bei Sancho Panza, diesem lebenden *costal de refranes:* hier wirkliche Volksweisheit, die diesen Charakter in Tradition und Volkstum verankert (Castro, *Pensamiento de Cervantes* S. 192 ff. über „la experiencia y especulación de nuestros antiguos sabios"), bei Quevedo heuchlerische Maske egoistischer Triebe.

Digitized by Google

22: *Sucedióme un día la mejor cosa del mundo*[1], *que aunque es en mi afrenta, la he de contar.*

Der Buscón ironisiert sich selbst mit: 9: *parecíanme a mí tan bien estos pensamientos honrados, que yo me los agradecía a mí mismo.*

Liegt hier die Überlegenheit des Buscón darin, daß er es besser weiß, als er sagt, so beweist er anderseits sehr oft, daß er von allem Anfang an alles gewußt und durchschaut hat. Dieses Superkluge am Buscón zeigt sich vor allem in einer Gewohnheit, die eigentlich der künstlerischen Spannung abträglich ist: das Festlegen des Charakters einer auftretenden Figur oder die allzu deutliche Benennung einer ihrer Handlungen, bevor noch die Erzählung dem Leser die Möglichkeit der Beurteilung gegeben, oder auch nachdem der Leser sich schon selbst ein Urteil gebildet hat: wir erfahren bei Quevedo immer schon beim ersten Auftreten einer Figur (wie etwa auf dem Theater der commedia dell'arte durch das Kostüm): »Jetzt kommt ein Narr, ein Schuft, ein Betbruder.« Durch den Erzähler (d. h. den Dichter) werden wir gleich von vornherein eingenommen für oder gegen eine Person — das Überraschungsmoment bleibt notwendig aus, wenn wir dann im weiteren Verlauf der Erzählung erkennen, daß der Narr närrische, der Schuft schuftige Taten vollführt. Und besonders plump für unser Gefühl ist es, wenn, nachdem eine Narretei oder Schufterei erzählt wurde, noch ausdrücklich ein quod erat demonstrandum hervorgehoben wird: »Seht, welche Narretei (Schufterei) begangen wurde!« Indirekte Charakteristik wäre dem modernen Leser erwünschter. Wieweit dieses Feste-Geleise-Legen Allgemeingut damaliger Erzählungskunst gewesen ist, müßte noch untersucht werden[2] (man könnte daran denken, daß für Quevedo der Charakter etwas Festumgrenztes, 'Eingeritztes' ist, das klar und lesbar wird — nicht etwas Organisch-Werdendes und Bewegtes, wenn man Titel seiner Schriften liest wie *Los santeros y*

[1] Die Technik Quevedos stimmt genau zu der cervantinischen: vgl. für solche 'Adversativbegriffe des jeweils Gemeinten' *(era la mejor pieza que comía pan en el mundo, este hombre honrado)* Hatzfeld S. 162.

[2] Bei Cervantes scheint das Gegenteil vorzukommen: da werden Geheimnisse erst nachträglich geklärt, sogar ganze 'Aufklärungskapitel' (Hatzfeld S. 84) eingeschoben. Aber ein langer Roman braucht ja eher 'Mittel der Spannung' als die kürzere Novelle Quevedos. Und vor allem: Don Quijote oder Sancho stehen nicht so über dem Erzählten wie der selbst erzählende Pícaro — sie sind eingesenkt in das geheimnisvolle Getriebe dieser Welt, sie meistern es nicht.

Digitized by Google

santeras manifiestan sus interiores — gegeben ist 'der Betbruder', dessen 'Inneres' nun erschlossen, nach oben und außen gehoben wird). Zum Charakter des Buscón paßt es jedenfalls durchaus, daß er alles vorher schon gewußt hat oder daß er uns seine Erzähler-Allwissenheit fühlen läßt, vielleicht auch seine Entgeistertheit von Welt und Menschen, die ihn gleich die eindeutige böse Bezeichnung eines uns vielleicht noch zweifelhaften Sachverhalts oder Charakterzugs finden läßt. Ein paar Beispiele:

4: *estaban dos rufianes con unas mujercillas, y un cura rezando al olor; y un viejo, mercader y avariento, estaba procurando olvidarse de cenar; y dos estudiantes fregones, de los de mantillinas, buscando trazas de engullir.* Im weiteren 'sieht' der Wirt schon die kommende Gaunerei *(oliendo la estafa).* Pablos sagt uns: *Maldiciones le eché cuando vi tan grande disimulación* — es genügt nicht, daß die Verstellung klar dargestellt werde, sie muß auch als solche benannt werden.

5: *Comenzáronse*[1] *a descarar y a tocar al arma, y en las toses y abrir y cerrar vi que se me aparejaban gargajos* — das Anspucken kommt nicht plötzlich und unvermittelt, sondern der Buscón sieht und erkennt die Vorbereitungen dazu — zweifellos künstlerisch wenig wirksam!

8: [Der Geometer tritt auf] *Yo confieso que entendí por gran rato — que me paré desde lejos a verlo — que era encantador ... Yo no le entendí lo que me dijo, y luego temí lo que era, porque más desatinado hombre no ha nacido de las mujeres.*

10: *Topamos con un ginovés — digo con uno destos antecristos de las monedas de España — que subía el puerto con un paje detrás, y él con su guardasol, muy a lo dineroso.*

Ebenso gern legt der Erzähler den Finger deutend auf schon Gestaltetes, das für sich selber genugsam spricht.

Der Dichterling hält (9) Corpus Christe für einen Heiligen. Pablos sagt dazu: *No pude porfiar, perdido de risa de ver la suma ignorancia* — verabfolgt einem geistig Erledigten also noch den Eselstritt.

---

[1] Dieses so häufige *comenzar,* auch das *dar en* vor Infinitiv statt des einfachen Verbs hat etwas Distanzierendes, indem die Handlung nicht als reiner Bericht, sondern mit einer Art Kritik versehen gegeben wird. Vielleicht ist auch an die dynamische Technik anzuknüpfen: diese phraseologischen Verba drücken den Fortschritt der Handlung aus — der Verfasser kümmert sich aber nicht um die Weiterentwicklung. Das Bewegungsmoment allein und die dadurch hervorrgerufene Überraschung sind betont (wie schon in altspan. Epik, den Romanzen usw.; vgl. *Ztschr. f. rom. Phil.* 35, 205 ff.).

Digitized by Google

21: *Si pasaba mujer, decía* [der Bettler]: «*¡Ah, señora hermosa, sea Dios en su ánima!*» . . . *Si pasaba un soldado decía: «¡Ah, señor capitán!» y si otro hombre cualquiera: «¡Señor caballero!». Y si iba alguno en coche, luego le llamaba señoría, a otros excelencia; si era clérigo en mula, «señor arcediano»; al fin, él adulaba terriblemente.*

Der Buscón 'sieht', 'erkennt', 'beobachtet':

3: *Noté la ansia con que los macilentos dedos se echaron a nado tras un garbanzo.*

15: *Cuál le pedía la capa, cuál la pretina: por donde conocí que era tan amigo de sus amigos, que no tenía cosa suya . . . Ya le pedía uno el alquiler de la casa, otro el de la espada, otro el de las sábanas y camisas: de manera que eché de ver que era caballero de alquiler, como mula.*

17: *Y preguntándole yo si era por algo desto, respondía que no, que eran cosas de atrás; yo pensé que eran pecados viejos, y averigüé que por puto.*

20: *por el discurso conocí que la mi desposada corría peligro en tiempo de Herodes, por inocente: no sabía* (man spürt den in mythologische Verbrämung sich einkleidenden Spott über Unschuld).

22: *Cayóme en gracia la respuesta del hombre, y eché de ver que estos son de los que dijera algún bellaco que . . .*

Sehr gern schlägt er auch eine freche Lache auf, die einen Dümmeren verhöhnt und auf den Leser durch die Ansteckungskraft des Lachens übergreift: in 8 verlacht er den *arbitrista* und den Mathematiker (9 [letzterer] *tornó a a apartar de mí, y yo empecéme a reir del secreto tan gracioso)*, in 9 den Dichterling *(la risa, que a borbotonos se me salía por los ojos y narices*[1]*)*, in 10 den Soldaten und den Eremiten, in 11 (halb wütend) Häscher und Schweinehirt usw. — die Haltung des herzlos Überlegenen, dem die anderen Menschen nur ein Spiel bieten. Die Menschen sind diesem Puppenspieler nichts Eigenständiges und Eigenwertiges, sondern nur bezogen auf seine eigenen Zwecke, daher sie auch glatt verflucht werden, wenn ihr Wesen dem Buscón nicht 'in den Kram paßt':

9: *Tan presto saltó el descomulgado pariente de mi amo (digo el escolar)*

él dijo que se llamaba Pedro Coronel. En malos infiernos arda, dondequiere que está.

[1] Bei Cervantes ein ähnlich barockes Bild vom 'Platzen' — aber vor Freude: *era tan contento . . . que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo* (Hatzfeld S. 180).

Digitized by Google

10: *el desalmado animero.*

23: *limpiaron dos cuerpos de corchetes de sus malditas ánimas.*

Herzlos glatt ist auch die ganze Erzählweise im Buscón: Castro merkt schon an (Ausg. Nelson) die «mezcla desconcertante de sobriedad y retorcimiento» dieses Stils. Diese Antithese löst sich wohl so, daß beide Tendenzen widernatürlich und widerlebendig sind: Die Verkünstelung ist durch jene 'herzlose' Spielart des Geistes bewirkt, die das Darstellungsobjekt vergewaltigt, als Anlaß bloß zu conceptismos benutzt, zugleich auch die Wirklichkeit in kurze Formeln (Definitionen usw.) preßt. Und die 'Sparsamkeit' im Wortausdruck entspricht der geringen Neigung, auf die Erscheinungen einzugehen: die Kürze des Ausdrucks ist erkauft durch den Verzicht auf Gemüt, Sentimentalität, Besinnlichkeit; der Stil Quevedos ist klar und herzlos wie eine sengende Mittagssonne, vor der man wegflüchtet in etwas Schatten: zu viel Relief, zu wenig Verschwimmendes; zu viel Architektur, zu wenig Traum. Im allgemeinen sind ganz kurze, unkomplizierte Satztypen gewählt, mehr aneinandergereihte Hauptsätze als Satzgefüge. Die Periode, die wir etwa aus dem Don Quijote kennen[1], ist fast kaum vertreten, höchstens an Stellen, wo Unordnung, ein Andringen von allen Seiten od. dgl. gemalt werden soll wie z. B. 20:

20: *Comencé a dar gritos y a pedir confesión; y como no sabía lo que era —, aunque sospechaba por las palabras que acaso era el huésped de quien me había salido con la traza de la Inquisición, o el carcelero burlado, o mis compañeros huidos; y al fin yo esperaba de tantas partes la cuchillada, que no sabía a quién echársela (pero nunca sospeché en Don Diego ni en lo que era) —, daba voces: «¡A los capeadores!»*

Wo Quevedo von der klaren Übersichtlichkeit des Satzbaues abgeht, verwickelt er sich in ein Satzdickicht, aus dem er nicht mehr herausfindet, wie Castro an einem Beispiel in 23 (S. 275) klargemacht hat.

Unverbunden stehen die Figuren einander gegenüber, in unauflösbarer Antithese — kein Fluidum, das zwischen ihnen hin und her liefe. Die richtige Ausdrucksform für eine Welt, in der homo homini lupus ist! Ich und Du und Er sind einander entfremdet, jeder denkt und handelt für sich — nicht einmal irgendwelche Konjunktionen schaffen Überleitung von der einen Figur zur anderen:

[1] Doch ist auch Cervantes im allgemeinen vom 'periodare' des 'Boccaccio-stiles' abgerückt und verwendet vorwiegend Parataxe und klare Syntax, nur bei rhetorischer Charakteristik den Periodenstil seines italienischen Vorbildes (Hatzfeld S. 238). Bezeichnend, daß die sog. 'Tumultszenen' parataktisch stilisiert sind (ebda. S. 210 ff.).

Digitized by Google

10: *Acostámonos; el padre* [der ihm Geld abgenommen hat] *se persinó, nosotros nos santiguamos del. El durmió; yo estuve desvelado, trazando cómo quitar el dinero al padre. El soldado entre sueños hablaba de los cien reales, como si no estuvieran sin remedio.*

Díjome [Ramplón] *que por qué no me quitaba el manteo y me sentaba; yo le dije que no lo tenía de costumbre. Dios sabe cuál estaba yo de ver la infamia de mi tío; el cual me dijo que había tenido ventura en topar con él en tan buena ocasión* [beim Geißeln von Sträflingen], *porque comería bien, que tenía convidados unos amigos.*

Besser könnte die innere Fremdheit zwischen Pablos und seinem Onkel nicht in sprachliche Erscheinung treten!

10: *Dejónos el bienaventurado* [der kartenspielende Eremit] *hacer dos manos, y luego nos la dió tal, que no dejó blanca en la mesa. Heredónos en vida; retiróla el ladrón con las ancas de la mano, que era lástima; perdía una sencilla, y acertaba doce maliciosas. El soldado echaba a cada suerte doce «votos» y otros tantos «peses», aforrados en «por vidas». Yo me comí las uñas, y el fraile ocupaba las suyas con mi moneda.*

Nicht bald sind Kartenspieler in ihrer gegenseitigen Vereinsamung und Entfremdung durch gegeneinanderlaufende Interessen sprachlich so schön 'isoliert' worden.

19: *En esto estábamos, él dándome, y yo casi determinado de darle a él dineros* [Schläge].

20: *Pidiéronme que jugase, cudiciosos de pelarme; yo entendí la flor y sentéme; sacaron naipes — estaban hechos —; perdí una mano, di en irme por abajo, y ganéles cosa de trecientos reales; y con tanto me despedí y vine a mi casa.*

Los otros, como habían perdido cuanto tenían, dábanse a mil diablos; despedíme, salímonos fuera.

Alle diese kurzen, nebeneinandergestellten, in sich geschlossenen Sätze gestatten kaum, Figuren in einem inneren Gespräch zu denken: sie sind egoistisch isoliert — ein Geschehen läuft ab, fast wie über die Köpfe der einzelnen Spieler hinweg, als ob keiner der Mühe wert wäre, daß man sich bei seinem Schicksal aufhielte: Das Leben will weiter! Es ist als ob Dichter, Erzähler, Einzelfiguren alle denselben Wunsch hätten wie Pablos' Vater im Tode: nicht 'weitschweifig' *(prolijo)* zu erscheinen[1] — da schließlich niemand und nichts hienieden

[1] Hatzfeld nennt derlei bei seinem Dichter (z. B. *Salí de la insula, ...*,

Digitized by Google

letztlich 'wichtig' sind, eine sehr verständige Haltung. Oft ist die Erbarmungslosigkeit des Geschehens oder stoische Haltung diesem gegenüber trefflich durch diese Kürze, gemalt, so gleich die Exekution jenes selbst wenig Worte machenden Vaters (der Henker schreibt):

7: *Hízose así; encomendóme que le pusiese la caperuza de lado, y que le limpiase las barbas; yo lo hice así. Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto; quedó con una gravedad, que no había más que pedir. Hícele cuartos y dile por sepultura los caminos.*

Ein düsteres Anwachsen von Unheil wirkt durch die kurzen Sätze besonders beunruhigend: die Köpfe der betrunkenen Messerhelden verschwinden hinter einem unpersönlichen 'man', das alles Böse ahnen läßt:

23: *Comenzaron pláticas de guerra; menudeáronse los juramentos; murieron de brindis a brindis veinte o treinta sin confesión; recetáronse al asistiente mil puñaladas; tratóse de la buena memoria de Domingo Tisnado; derramóse en cantidad a la ánima de Escamilla.* Besonders unheimlich das Fortschreiten der gedanklichen Untaten: der Ausdruck *murieron de brindis a brindis* . . . gibt die Taten, die bloß besprochen, verheißen wurden, als schon vollzogen an (es liegt wohl nicht erlebte Rede vor).

Wie etwa bei Rossini ein überpersönlicher Rhythmus die einzelnen Opernfiguren gleichsam nolens volens fortreißt und sich dienstbar macht, so treibt die pointierte Rhythmik Quevedos die Handlung und Figuren dahin: Asyndeton und Partizipialkonstruktionen malen Schnelligkeit:

2: *Disimulé; curó mi padre al muchacho; apaciguólo todo; volvióme a la escuela.*

2: *A otro día ya estaba comprada cartilla y hablado al maestro.*

4: *Y diciendo esto, sepultó un panecillo; y el otro, otro.*

---

cai en una sima, víneme por allá adelante . . . , ví la salida) mit einem ausgezeichneten Terminus „Veni-vidi-vici-Stil", der nun allerdings bei Cervantes „das dichterische Nacherleben äußeren Gehetztseins oder innerer Aufwühlung" ist. Bei Quevedo ist die Handlung 'gehetzt', der Dichter (oder Erzähler) gar nicht aufgewühlt. Doch ist in solcher Erzählweise nicht auch bei Cervantes die qualité négligeable des recht schnell Erzählten von einer höheren Warte aus betont, etwa *Desembolsó el uno, recibió el etro, éste se salió de la ínsula y aquel se fué a su casa?* Castro hört sehr fein aus Sätzen wie *Quedóse el delito sin castigo, el muerto se quedó por muerto, quedaron libres los prisioneros* (in denen auch das *quedar* das Definitive des widernatürlichen Zustandes verewigt) die tragische Note heraus: „Ante el ritmo inexorable de la vida, Cervantes conserva un gesto grave e impasible" (*Pensamiento* S. 328).

Digitized by Google

6: *Yo, que había avisado al otro, ellos dejarlas* [las espadas] *y él tomarlas y irse a casa fué todo uno.*

Auch in der Schilderung werden Details übersprungen, so in der Hinrichtungsszene (s. o. S. 566) oder in der folgenden Trinkerepisode:

23: *Estaba en el suelo una artesa llena de vino, y allí se echaba de bruces el que quería hacer la razón; contentóme la penadilla; y a dos veces no hubo hombre que conociese al otro.*

Gern verwendet Quevedo nach antikem Muster Partizipia zur Schilderung einer Situation in all ihren Teilaspekten, die als Resultat eines Streiches sich ergibt:

2: *Viéndome, pues, con una fiesta revuelta, un pueblo escandalizado, los padres corridos, mi amigo descalabrado y el caballo muerto, determinéme . . .*

20: *Yo quedé herido, robado, y de manera que ni podía seguir a los amigos, ni tratar del casamiento, ni estar en la corte ni ir fuera.*

Es zeigt sich in diesen Szeneabschlüssen eine Zielstrebigkeit, die den Fortgang der Handlung verständlich machen, aber auch die Kürze und Gehämmertheit der Darstellung steigern soll: die Situation ist damit erledigt und sozusagen 'hinter uns' und wir können Neuem entgegenstreben. Diese Abriegelung der Einzelsituation ist aber gegeben eben durch die Zahl der Abenteuer, die hintereinander folgen wie Hürden bei einem Rennen: der Erzähler holt gleichsam zu einem neuen Sprung aus[1].

Diese Zusammenfassungen zeigen schon einen stark architektonischen Charakter: auf verschiedenen Umständen als Sockel erhebt sich ein Entschluß oder eine Situation. Es bleibt uns noch übrig, die architektonische Gliederung des Erzählungsstoffes durch sprachlichen Ausdruck zu beleuchten, wobei wieder die künstlerische Formung eine Vergewaltigung des Stoffes durch Einpassung in gewisse Schemata mit sich bringt. Da fällt es nun auf, wie sehr Quevedo symmetrische Gestaltung liebt, sowohl in der Motivik wie — was ja unausbleiblich — im Satzbau, also zwei gleiche Teile, die allenfalls einen dritten flankieren. Dabei ist sehr gern der Buscón als Mittelfigur zwischen zwei Pendants gestellt, über sie erhöht, sowohl architektonisch wie geistig, meist negativ eingestellt gegenüber zwei Prinzipien: im 1. und 7. Kapitel Pablos Vater und Mutter gegenüber (wobei natürlich nicht vollständige Symmetrie herrscht, indem entsprechend den

[1] Vgl. im Quijote am Schluß des 1. Kapitels: *Limpias pues sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín, y confirmádose a sí mismo se dió a entender . . .* (Hatzfeld S. 109).

Digitized by Google

größeren Sympathien für den 'heldischen' Vater diesem mehr Raum und mehr Relief eingeräumt wird, auch sein Schicksal sich vor uns vollzieht, während der Tod der Mutter nur als bevorstehend angedeutet ist: sie ist 'fast tot', cf. 7); in 10 der Buscón gegenüber dem militärischen und dem religiösen Prinzip konfrontiert: *Yo los iba mirando, que temía tanto el rosario del ermitaño con las cuentas frisonas, como las mentiras del soldado.* In 11: *Yo que vi al corchete que, alargando la mano, tomó el salero, y dijo: «Caliente está este caldo», y que el porquero se llenó el puño de sal, diciendo: «es bueno el apetitillo para beber», y se lo chocló en la boca —, comencé a reir por una parte, y a rabiar por otra.* Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitten! In 18: Pablos, der Kastilier, dem Portugiesen und dem Katalanen gegenübergestellt, die ihrerseits stets einheitlich vorgehen (sowohl im Beschimpfen des Kastiliers wie in der ihm geleisteten Hilfe), und wieder ist Pablos der Überlegene: *Como vieren los dos que iban tan adelante, dieron en decir mal de mí. El portugués decía que era un piojoso, pícaro, desarrapado; y el catalán me trataba de cobarde y vil. Yo lo sabía todo, y a veces lo vía; pero no me hallaba con ánimo de responder* (auch hier wieder leise Asymmetrie innerhalb der Symmetrie: je drei Schimpfwörter des Portugiesen und des Katalanen).

Wie die Seelenhaltung des Pícaro die des Gleichgewichts ist und sein muß, so ist die Sprachgestalt, die dieser Seelenhaltung entspricht, die des ausgewogenen Gleichgewichts, eben die Symmetrie, bei der keine Seite übermäßig belastet ist. Kein 'gotischer Drang' nach einer besonders den Blick an sich ziehenden Richtung — eine oft geradezu aufreizende Ruhe, Wohlgeordnetheit und Ausbalanziertheit. Soll z. B. die Haltung einer Gruppe, einer Menschenmenge usw. dargestellt werden, so erträgt Quevedo nicht das ungeformte Brodeln dieses unberechenbaren Elementes, sondern er ernennt gleichsam zwei Wortführer, deren sich entsprechende Worte Variation eines Grundsinnes sind: er ersinnt zwei homologe Musterreden usw. Eine Masse ist bei ihm nicht homogen, sondern sie ist zwischen zwei symmetrische Eckpfeiler eingebettet, um Pole zentriert, um Extreme (wie der Königshof ihm eine Sammlung von Extremen ist: 13: *Lo primero has de saber que en la corte hay siempre el más necio y el más sabio, y el más rico y el más pobre, los extremos de todas las cosas; que disimula los malos y esconde los buenos)* — das Schwarz-Weiß- oder Böcke-Schafe-Prinzip des Christentums wirkt hier ein.

2: *Siempre andaban poniéndome nombres tocantes al oficio de mi padre. Unos me llamaban don Navaja, otros don Ventosa; cuál*

Digitized by Google

decía, por disculpar la envidia, que me quería mal porque mi madre le había chupado dos hermanitas pequeñas, de noche; otro decía que a mi padre le había llevado a su casa para la limpieza de los ratones, por llamarle gato; unos me decían cuando pasaba «zape»; otros «miz» . . .; es wird also jeder Zug in zwei Varianten zerlegt, und dieses Binom an die Stelle unzähliger Möglichkeiten gesetzt, dabei die einzelnen Glieder auch unbestimmt gelassen. Bezeichnend, daß selbst bei drei vorhandenen Figuren nur zwei als Vertreter zugelassen werden:

8: *¿A quién contaré las angustias del zapatero por lo que dió fiado, las solicitudes de la ama por el salario, las voces del huésped de la casa por el arrendamiento? Uno decía: «Siempre me lo dió el corazón». Otro: «Bien decía yo que éste era un trapacista».*

15: *A todos hacíamos cortesías; a los hombres quitábamos el sombrero, deseando hacer lo mismo con sus capas; a las mujeres hacíamos reverencias, que se huelgan con ellas. A uno decía mi buen ayo: «Mañana me traen dineros»; a otro; «Aguárdeme v. m. un día, que me trae en palabras el banco». Cuál le pedía la capa, cuál la pretina.*

21: *me reía de lo que los pícaros decían a la Guía, porque uno la miraba y decía: »¡Qué bien estará una mitra, madre, y lo que me holgaré de veros consagrar tres mil nabos a vuestro servicio!« Otro: « Ya tienen escogidas plumas los señores alcaldes para que entréis bizarra».*

Wieder mit der überhöhten Stellung des Buscón:

19: *Mirábanme todos; cuál decía: «Este yo le he visto a pie»; otro: «¡Hola, lindo va el buscón!» Yo hacía como que no oía nada, y pasaba.*

Sind zwei Figuren usw. symmetrisch gegenübergestellt, so ergibt sich leicht Antithetik, die wir schon oben erwähnten; doch, da im Zentrum der Novelle nicht ein Paar steht wie etwa Don Quijote und Sancho Panza, so wird sich nicht jene durchgehende Symmetrie ergeben, wie sie Hatzfeld im Roman des Cervantes feststellen konnte (wenn auch gelegentlich Ansätze zu der gegenseitigen Beleuchtung von Herrn- und Dienerfigur vorkommen wie 6: *Era de notar ver a mi amo tan quieto y religioso, y a mí tan travieso; que el uno exageraba al otro o la virtud o el vicio)*[1]: Pablos ist gescheiter,

[1] Und auch hier ist die Unversöhnlichkeit der Antithese größer als im Don Quijote, wo Herr und Diener gern geeint erscheinen trotz aller Gegensätze zwischen ihnen beiden (Hatzfeld S. 22: z. B.: *Asaz melan-*

Digitized by Google

größer, bedeutender als die Gegensätze, mit denen er in der Welt zu tun hat. Tief unter dem Lebensvirtuosen spielen sie sich ab. Er ist nur Individuum und ist daher keine 'ewige Figur' wie Don Quijote und Sancho Panza. Er ist der ewige Tertius gaudens, der den Kämpfen und Streitigkeiten eine Nase dreht:

8: *Al fin yo salí tan bien quiesto del pueblo, que dejé con mi ausencia la mitad dél llorando, y la otra mitad riyéndose de los que lloraban.*

Sehr gern zerfällt Quevedo ein 'sie, wir' in A + B:

6: *Y con tanto se fueron, desesperados de no hallar rastro, jurando el rector de remitírsele si le topase; y el corregidor, de ahorcarle, aunque fuese hijo de un grande.*

14: *Estuvimos solos . . ., pasando el tiempo, él en animarse a la profesión de la vida barata, y yo en atender a todo.*

6: *y quedaban agradecidos: de mí, de las obras; y del ama, del celo de su bien.*

Ein Bild ruft leicht nach einer Folie oder Variante zur Bekräftigung [1]:

17: *estaban como liendres en cabello o chinches en cama* Begriffsunterscheidung bemächtigt sich des Zweierrhythmus:

2: [escribí] *que así yo renunciaba la escuela por no darles gasto, y su casa por ahorrarles de pesadumbre.*

11: *No había en ellos memoria de agua, ni voluntad de ella.*

Die Antithetik oder Entgegensetzung wird zu einer Art Widersetzlichkeit gegen Widersinn; wie eine Art Kritik der Sprache muten Beispiele an wie:

23: *«Dar muerte» llaman* [im Spielerargot] *quitar al dinero, y con propiedad . . .; «dobles» son los que acarrean sencillos, para que los desuellen estos rastreros de bolsa; «blanco» llaman al sano de malicia y bueno como el pan, y «negro» al que deja en blanco sus diligencias.*

---

cólicos y de maltalante llegaron a sus animales caballero y escudero... Don Quijote sepultado en los pensamientos de sus amores y Sancho en los de su acrecentamiento). Quevedos Buscón ist eben kein treuer Sancho seines Herrn, sondern er wechselt die Herren.

[1] Hatzfeld belegt Ähnliches S. 50 aus dem Quij. (eine lügende Dirne ist *dura como un alcornoque ... entera como la salamanquesa en el fuego o como la lana entre las zarzas)* unter den 'Mitteln der Anschaulichkeit'. Aber stören sich diese Parallelbilder nicht gegenseitig? Ist nicht eher die geistige Beziehung überdeutlich, ohne daß auf die Eigenständigkeit der Vergleichsgegenstände Rücksicht genommen würde? Die Dinge sind vertauschbar für diese Kunst, die das Begriffliche allzu sehr betont. Vgl. S. 544.

Digitized by Google

12: *Veeme aqui v. m. un hidalgo hecho y derecho . . , que, si como sustento la nobleza, me sustentara, no hubiera más que pedir; pero ya, señor licenciado, sin pan ni carne, no se sustenta buena sangre, y por la misericordia de Dios todos la tienen colorada y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada.*

Sehr leicht kommt es durch die Zusammenspannung von Abstraktem und Konkretem, von Menschen und Dingen zu dem, was Hatzfeld 'Kongruenz des Inkongruenten'[1] nennt:

13: *Ofrecióme favor para introducirme en la corte con los cofrades de la estafa, y posada en compañía de todos.*

22: *Tenía* [Pablos] *ya tres pares de vestidos, y autores que me pretendían y sonsacaban de la compañía.*

10: *oí al precursor de la penca hacer de garganta, y a mi tío de las suyas* (wobei die Zusammenspannung nur auf dem Doppelsinn von *hacer* beruht).

Ich sehe in diesem Zusammenordnen von Disparatem eine – wiederum! – desillusionierte Haltung des Dichters, der die 'Ordnung', die der Mensch normalerweise einrichtet, als Täuschung erkannt hat. Es bleibt etwas Gewaltsames, Unaufgelöstes, Unharmonisches in diesen zusammengezwungenen Einheiten, ein Rest von Auflehnung gegen den Ordnungs- und Bändigungswillen — ähnlich wie in der grammatischen Asymmetrie[2], die eine gestörte Symmetrie ist, und ähnlich barock-überraschend-'geistvoll' wie diese:

---

[1] Ich sehe mehr Inkongruenz als Kongruenz in diesen Wendungen (ebenso wie in den parallelen englischen, z. B. 'geladen mit Alkohol und Frömmigkeit'), die ein Ideal bloßstellen, und kann daher Hatzfelds Deutung (S. 30) dieses Stilmittels im Don Quijote: „Wirklichkeit (Konkretum) und Ideal (Abstraktum) zur Harmonie geeint" wenigstens in Bezug auf „Harmonie" nicht zustimmen: von 'Harmonie', 'versöhnlicher Antithese' usw. kann keine Rede sein, sondern nur von geistvoll-gewaltsamer Einung von Widerstrebendem, von barock-konzeptistischem Überraschungseffekt, vielleicht auch von Wille zu Kürze und Konzentration: *faltóles el sol y la esperanza* (Don Quij.) ist aus zwei Sätzen: *faltóles el sol + faltóles la esperanza* komprimiert. Wenn auch Cervantes' Ideal die Harmonie ist *(Nunca a disparidad abre las puertas mi corto ingenio, y hállalas contino de par en par la consonancia abiertas)*, so zeigt er doch vor allem gerade den Riß zwischen Ideal und Wirklichkeit, gleich in den Gestalten seiner Hauptheiden. Auch Castro, *Pensamiento de C.* S. 46 schreibt: „Su obra consiste esencialmente en ofrecernos el poema de la armonía o el drama de la incongruencia".

[2] Ich glaube daher nicht, daß Castro Recht hat, die Asymmetrie in der Variante des Zaragozaer Druckes in 15 durch Einführung von *remedando* statt *remedaba* zu zerstören: *Todos empuñaron aguja y hilo para hacer*

Digitized by Google

10: tras *veinte años* de servicios *y haber perdido mi sangre en servicio del rey.*

enfadados del término del ermitaño, y de ver que no habíamos podido quitarle el dinero.

13: *guardámonos de dias de aire, y de salir por escaleras claras o a caballo.*

22: *Y con esto y la farsanta y representar, pasaba la vida.*

Die sprachliche Symmetrie kann in Paronomasie übergehen, indem das Gegenüber durch den Gleichklang, die Wiederholung desselben Stammes, ausgedrückt wird: es wird wohl kein Zufall sein, daß dieses Stilmittel besonders an mehr formelhaften Stellen (Gruß usw.) eintritt, wo es gilt, den Erzählungsstil auf höheres Niveau zu heben.

8: *Saludéle y saludóme. El huésped que me oyó reir, y le oyó ... Con este compás alcanzo más, y alcanzo los grados del perfil.*

11: *la tarde pasaron en jugar a la taba mi tío y el porquerizo; y el demandador jugaba las misas como si fuera otra cosa.*

15: *sentáronse y sentéme.*

15: *Levantóse la mesa, y levantámonos el licenciado y yo.*

21: *alquilaba su casa, y era corredora para alquilar otras.*

Auch hier versteht es Quevedo, die Form der Übereinstimmung in schärfste Diskordanz zu verwandeln, so 3 (bei Cabra) *Cenaron, y cenamos todos, y no cenó ninguno* — ein dreifaches Wiederholen des Begriffes *cenar*, wo in Wirklichkeit von *cenar* gar nicht die Rede sein konnte! Öfters dient die Paronomasie gerade dazu, durch den Gegensatz: gleicher Klang — verschiedener Inhalt ein unüberbrückbares Gegenüber, die Unverbundenheit zweier Figuren u. dgl. zu kennzeichnen:

---

un punteado en un rasgado y otro. Cuál, para culcusirse, debajo del brazo, estirándose se hacia L.; uno, hincado de rodillas, remedaba un 5 de guarismo, socorria a los cañones; otro, por plegar las entrepiernas, metiendo la cabeza entre ellas, se hacia un ovillo. Vgl. folgende Beispiele des Vikariierens von Haupt- und Nebensatz und parallelistischen Sätzen:

17 Era de ver a algunos dormir envainados, sin quitarse nada; otros desnudarse de un golpe todo cuanto tralan encima; otros jugaban.

18 Determiné de irme a mi posada, donde hallé una moza rubia y blanca, miradora, alegre, entremetida, y a veces entresacada y salida; y ceceaba un poco.

Digitized by Google

5: *Comenzé a quejarme* [über die Schläge], *quíseme levantar; comenzó a quejarse el otro también* [der keine Schläge erhielt] *y dábanme a mí solo.*

Zugleich liegt in dieser Bindung durch den gleichen Verbalstamm etwas Gewaltsam-Geschlossenes, Zwangsläufiges, das noch durch das Fehlen eines Subjektspronomens im Spanischen gesteigert wird[1].

Neben der Doppelgliedrigkeit erscheint auch die Dreigliedrigkeit, die wir schon in der Motivik fanden, wobei die motivische Dreigliedrigkeit oft die sprachliche bedingt und umgekehrt: eine Form, die eine Art Vollständigkeitsempfinden erzeugt und eben durch ihre Wohlabgewogenheit einen definitiven Abschluß markiert:

1: *Hubo fama de que* [die Mutter] *reedificaba doncellas, resuscitaba cabellos y encubría canas. Unos le llamaban zurcidora de gustos; otros algebrista de voluntades desconcertadas,* y *por mal nombre la llamaban alcahueta, para unos era tercera y prima para todos, y flux para los dineros de todos.*

Unas veces [die Polizei] *nos destierran, otros nos azotan, otras nos cuelgan.*

7: *Declaréle cómo había muerto* [mein Vater] *tan honradamente como el más estirado; cómo le trincharon y le hicieron moneda; cómo me había escrito mi señor tío, el verdugo, desto y de la prisioncilla de mama; que a él, como quien sabía quien yo era, me podía descubrir sin vergüenza.*

9: *Pero advirtiendo que hay tres géneros de gente en la república tan sumamente miserables que no pueden vivir sin los poetas, como son ciegos, farsantes, y sacristanes, mandamos que . . .; limitando a los poetas de comedias que . . .; y a los de ciegos que . . .; y a los de sacristanes que . . .*

12: *Se va en pompas el medio plato; el nabo porque es nabo, el tocino porque es tocino; y todo por lo que es* (wobei der Abschluß durch das generelle *todo* besonders betont ist).

Dieser deutliche Abschluß kann auch durch den Satzbau ausgedrückt werden: Quevedo bevorzugt eine graziöse Schleppenform, wie

---

[1] Ebenso die Wirkung im Italienischen: vgl. etwa die Arie der Santuzza in „Cavalleria rusticana":

Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato
Turiddu aveva a Lola eterna fe giurato.
Tornò, la seppe sposa, e con un nuovo amore
Volle spegner la fiamma che gli bruciava il core.
M'amò, l'amai.

Digitized by Google

wir sie in der französischen Literatur bei Flaubert kennen[1]: bald wird der Satz durch ein Gerundium abgeschlossen:

2: *Disimulé; curó mi padre al muchacho; apaciguólo todo; volvióme a la escuela, donde el maestro me recibió con ira, hasta que sabiendo la causa de la pendencia, se le aplanó el enojo, considerando la razón qué había tenido.*

6: *Yo, por que no me conociesen, estaba echado en la cama con un tocador, y con una vela en la mano y un cristo en la otra, y un compañero clérigo ayudándome a morir; los demás, rezando las letanías.*

10: *Aquí fué ella, que se levantó el soldado con la espada contra el huésped, en camisa, jurando que le había de matar porque hacía burla dél, que se había hallado en la Naval, San Quintín y otras, trayendole servicios en lugar de los papeles que le había dado.*

11: *Dejéle en el aposento una carta cerrada, que contenía mi ida y las causas, avisándole que no me buscase, porque eternamente no me había de ver.*

Ein Relativsatz wirkt oft wie eine Verbeugung, ein Kompliment:

17: *¿Así sentís la honra de doña Ana de Moro, siendo nieta de Esteban Rubio y hija de Juan de Madrid, que sabe Dios y todo el mundo?*

6 (Kapitelschluß): *Favorecíanme los caballeros, y apenas me dejaban servir a don Diego, a quien siempre tuve el respeto que era razón, por el mucho amor que me tenía* — Pablos, der fertiggebackene Gauner, hält auf Zeremoniell!

Besonders gern stellt Quevedo kurze Sätze an den Schluß eines Abschnitts, wenn der dargestellte Sachverhalt zur Kritik einlädt: es scheint dann alles abgeschlossen — und ist es doch innerlich nicht: die Pforten werden über einem Konflikt, Problem oder widersinnigen Ereignis zugeschlagen — aber in uns wühlt Erregung über den Konflikt, das Problem, das Ereignis weiter. Es ist, als ob Quevedo oder der Buscón sich diabolisch an einer vorläufigen Pseudoordnung freute:

14: *Juzgóse la causa en su favor* [eines Taschentuchdiebes]; *sólo se le contradijo el sonarse con ellos . . .; que el sonarse estaba vedado en la orden, si no era en el aire; y las mas veces sorbimiento; cosa de sustancia y ahorro. Quedó esto así.* Es blieb dabei, daß man Taschentücher stehlen, aber sich nicht in sie schneuzen darf, weil das der Ordnung des Industrieritterordens entspricht.

[1] Vgl. über den 'Cursus' der Cervantinischen Prosa Hatzfeld S. 251 ff.

Digitized by Google

14: *Traía cada una [carta] un real de porte, y eran hechas por él mismo; ponía la firma de quién le parecía; escribía nuevas, que inventaba, a las personas más honradas; y dábalas en aquel traje, cobrando los portes; y esto hacía cada mes: cosa que me encantó de ver la novedad de la vida.*

Der Buscón stößt den Renaissance-Ruf: „Es ist eine Lust zu leben!" aus — beim Anblick moralischer Fäulnis (des Betrugs mittels gefälschter Postbestellung).

22 [Eine lange Belehrung über die Praxis der Stücke schreibenden, d. h. mit der Schere zusammenschneidenden Schauspieler durch einen Direktor]: *Confesóme que los farsantes que hacían comedias . . Y declaróme como no había habido jamás farsante que supiese hacer una copla de otra manera; y no me parecía mal la traza* — ein heiteres Einverständnis des Buscón mit dieser 'Ordnung'. Es folgt gleich ein ähnlich gebauter Satz, in dem aus Kongruenz inkongruenter Motive ein 'Entschluß' Pablos entsteht:

Yo confieso que me incliné a ella [la poesía] *por hallarme con algún natural a la poesía, y más que tenía yo conocimiento con algunos poetas, y había leido a Garcilaso; y así, determiné de dar en el arte* — als ob es ganz selbstverständlich wäre, daß man unter anderem, weil man paar Dichter kennt und einen gelesen hat, Dichter werden müßte!

Das Schlußsätzchen vollzieht oft eine unvermittelte Wendung zum Optimismus, die uns überraschend kommt, aber die Lebenstüchtigkeit der vida buscona mit ihrem notwendigen *make the best of all* zeichnet:

17: *Diéronme mi camilla. Era de ver a algunos dormir envainados, sin quitarse nada; otros desnudarse de un golpe todo cuanto traían encima; otros jugaban. Y al fin, cerrados, se mató la luz. Olvidamos todos los grillos.*

In anderen Fällen ahnt man ein überströmendes Gefühl des Erzählers hinter dem Kurzsatz:

19 [nach einer Erzählung von der Vortäuschung einer Verhaftung durch die Inquisition, bei der Hab und Gut des Buscón beschlagnahmt wird, so daß die Wirtsleute leer ausgehen — worauf Pablos es abgesehen hat —, steht der kurze Satz]: *Yo saqué mi ropa y comida horra* — man hört die Belustigung des Zechprellers, der sich mit einem kurzen Satz (doppelsinnig!) davonmacht!

Deutlich ausgedrückt ist die Selbstzufriedenheit in 2:

. . . me abrazó y dió una firma en que me perdonaba de azotes las dos primeras veces que lo mereciese. Con esto fuí yo muy contento.

Digitized by Google

Das 'Zuriegeln' eines Abschnittes findet sich besonders oft dort, wo die Züge einer Charakterdarstellung sozusagen auf einen Nenner gebracht werden: wir haben die Fälle in 3 *(al fin él era archipobre y protomiseria)* und in 21 *(al fin, él adulaba terriblemente)* kennen gelernt; vgl. noch die Schilderung des Mädchens, das zuviel ihre schönen Hände zeigt: der Stamm *manos* wird zur Karikatur öfters wiederholt und steht nochmals im Schlußsatz, um das ganze Mädchen sozusagen auf ihre 'Hände' zu reduzieren:

18: *Al fin toda la casa tenía ya tan manoseada, que enfadaba a sus mismos padres.*

Wir haben gesehen, wie sich der Erfindung und der Sprache nach der Buscón als eine Art *sobre-pícaro,* wenn ich dies Wort (nach *sobre-virgo* usw.) deutschem Übermensch nachbilden darf, emporreckt, ohne donjuanesken Trotz und Pathetik, eher heiter und verspielt, schlau und weltklug, aber stets überlegen. Es bleibt noch das Verhältnis zu den übrigen heuchlerischen, illusionsbefangenen, törichten oder gewalttätigen Gestalten zu besprechen: es fehlt im *Buscón,* wie schon Castro hervorgehoben hat, neben dem Gaunermilieu das Gegenbild einer idealen Welt: etwas Tendenziöses, Einseitig-Pointiertes ist dem Buscón, etwa im Gegensatz zum Don Quijote, zweifellos eigen: nicht soll der Buscón einer idealen Welt gegenübergeordnet, er soll einer picaresken Welt übergeordnet werden (daher die Symmetrie sich zur Überhöhung wandelte). Daraus ergibt sich, daß die an ihm vorbeiziehenden Gestalten (seine Herren und Gefährten, die verschiedenen Stände und Provinzialen usw.) nur die Rollen der Figuren des Totentanzes zugewiesen erhalten haben: sie sind, wenn nicht dazu da, dem Buscón für seine Streiche als Opfer zu dienen oder ihn über neue Finten zu belehren, nur als Folien gedacht.

In einer Welt von Wölfen will der Buscón mehr Wolf sein als die anderen: die Wölfe sind die moralische Rechtfertigung des Über-Wolfes, sie sind nicht um ihrer selbst willen da. Ich sehe also im Buscón zwar wie Castro «de un modo estático el espectáculo de la insuficiencia humana», immerhin angeordnet in einem hierarchischen System, in dem Pablos als *principe de la vida buscona* und als *rabí de los rufianes* auf der Leiter zu höchst steht. Dieses steile Emporrecken und Überhöhen, dies die göttliche Gerechtigkeit Herausfordernde der Persönlichkeit ist es ja auch, was zu einem Vergleich mit Don Juan geführt hat. Wir werden also nur Masken, Fratzen, Grimassen von phantastischer Realität um die einzig lebendige Figur des Buscón herumgeistern sehen. Damit stimmt zusammen, daß die Ständesatire

Digitized by Google

in unserer Novelle mehr nebensächlich erreicht wird, ich möchte sagen: par ricochet. Oft scheint es, als ob Quevedos Augen in zwei entgegengesetzte Richtungen schauten (also schielten): er betrachtet A ironisch und führt plötzlich einen Hieb gegen den ganz entfernten B — es kommt zu einer zweiseitigen Satire, die so recht die Aufgabe erfüllt, alles Unmoralische in doppeltem Licht erscheinen zu lassen, als gerechtfertigt, und bedingt durch anderes Unmoralische und damit als relativ Moralisches, das Humoristische ins Macabre zu verdampfen. Auch hier läuft die moralische Betrachtung in *desengaño* aus. So sind alle Gegenspieler im Leben durch gemeinsame Nachtseiten geeint: Pablos' Vater sagt von der Polizei (1): ***no querrían ellos que adonde están hubiese otros ladrones sino ella y sus ministros.*** Polizei und Gauner sind also in Wirklichkeit beide Gauner. Der Gauner A wird beschrieben — und siehe da, von selbst gesellt sich der sozusagen komplementäre Gauner B, die Polizei, hinzu.

2: *Escribí a mi casa que yo no* ***había menester más ir a la escuela, porque, aunque no sabía escribir, para mi intento de ser caballero lo que primero se requería era escribir mal*** — die Rede ist von der relativ geringen Bildung des Buscón, mit einem Seitenhieb ist die Ritterwelt getroffen.

3: *dijo* [der Arzt] ***que la hambre le había ganado por la mano en matar aquel hombre*** — von dem Hungertod eines der Opfer Cabras bedrückt, müssen wir zu den Ärzten hinüberspringen: 'der Hunger ist dem Arzt im Töten zuvorgekommen' (vgl. ganz ähnlich von den Ausschreitungen der Mathematik zu denen der medizinischen Wissenschaft [8]: *¿Es posible — dije yo — que hay matemática en eso* [beim Töten]? — *No solamente matemática, más teología, filosofía, música y medicina. — Esa postrera no lo dudo, pues se trata de matar en esa arte).*

6: Die Szene, wo Pablos der *ama* Angst vor der Inquisition macht, weil sie den Hühnern *pío pío* zugerufen habe, also den Namen von Päpsten, ist bezeichnend für Pablos — aber auch für die Inquisition. Als Pablos' Vater (7) zum Galgen geführt wird, heißt es:

Iba con gran desenfado mirando a las ventanas y haciendo cortesías a los que dejaban sus oficios por mirarle — die Unverfrorenheit des Galgenvogels gegenübergesetzt der Sensationslust des Publikums.

Besonders durch seine Vergleiche wird es Quevedo leicht, seine Dolchstöße aus dem Hinterhalt gegen einzelne Stände zu führen: noch harmlos:

3: ***unos huevos con tantas barbas, a fuerza de pelos y canas suyas*** ['der *ama*'], ***que pudieran pretender corregimiento o abogacía,*** nun schon agressiver:

Digitized by Google

11: *Mi tío, que estaba más en juicio* [unter den Betrunkenen], *decía que quién había traído a su casa tantos clérigos.*

7. [Der Henker spricht]: *Hícele cuartos, y dile por sepultura los caminos; Dios sabe lo que a mí me pesa de verte en ellos, haciendo mesa franca a los grajos; pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra le acomodarán en los de a cuatro, por consuelo de sus deudos.*

10: *conciencia en mercader es como virgo en puta, que se vende sin haberle;*

21: *un pobre de cantón, uno de los mayores bellacos que Dios crió; estaba riquísimo, y era como nuestro retor; ganaba más que todos* (vgl. noch die Äußerungen über die Theaterstückschreiberei des Buscón).

* * *

Die vorstehenden Ausführungen über den Buscón können vielleicht auch ein Vorurteil beseitigen helfen, das in Germanistenkreisen besonders vertreten ist: daß nämlich die spanischen Schelmenromane nur bloße Unterhaltung bieten, während etwa der deutsche „Simplizissimus" eine Vertiefung dieser bloß konventionellen Form gebracht habe. Ich finde diese Ansicht in einem Zeitungsartikel des ausgezeichneten Kenners des deutschen Barocks, des erfahrenen Wortkunstforschers Karl Viëtor ausgedrückt und setze seine Worte hierher, weil sie mir typisch scheinen, ohne daß ich damit Viëtors Urteil über den „Simplizissimus" im leisesten anzweifeln möchte:

„Diese Leistung [der 'Simplizissimus'] hat in ihrer Zeit nicht ihresgleichen. Dies einzige deutsche Buch des 17. Jahrhunderts spricht heute noch unmittelbar zu uns. Und die Leistung erscheint nur größer, wenn man sieht, wie traditionell die Kunstform doch ist. Von Spanien aus war damals eine neue Romanart aufgekommen. Der Held ist da ein Abenteurer, er erzählt seine eigene Geschichte. Aber diese Abenteuer spielen nicht in der aristokratischen Sphäre. Sie sind Schwänke und Streiche, durch die der verschlagene Schelm von niederer Herkunft sich seinen Platz an der Sonne sichert. Um schließlich als besitzender Bürger seßhaft zu werden. Das wäre also im großen Zuge das Handlungsschema des 'Simplizissimus' und seiner Verwandten. Aber alle diese romanischen Werke waren reine Unterhaltungsbücher. Auf die Abenteuer kam es allein an, der Mensch interessierte niemanden. Er ist nur die Marionette, auf die alle diese lustigen Streiche abgeladen sind. Während der deutsche Held die bunten Begebenheiten erlebt als Versuchungen der unbeständigen Welt und schließlich zu der großen

Digitized by Google

Umkehr kommt, wo die göttliche Forderung drohend vor ihm aufsteht: rette deine Seele. Die romanischen Schelme haben keine Seele, denn sie bleiben in der untransparenten Sphäre des sinnlosen Diesseits. Und wenn dort die Ich-Erzählung eine Fiktion war, wenn es sich nicht um Selbsterlebtes handelte — der deutsche Dichter gibt in romanhafter Umrahmung sein eigenes gelebtes Leben, gesehen unter den beiden großen Wertpolen Zeit und Ewigkeit, Welt und Gott." (Frankfurter Zeitung, 19. Juli 1927[1].)

Ich brauche nur zu wiederholen. Gewiß will Quevedo unterhalten — aber er kann es nicht hindern, daß nicht auch ihm die Mahnung „rette deine Seele" das Konzept verändert: die makabren Düsternisse, in die die heitere Handlung fortwährend umschlägt, künden das ferne Donnergrollen der beleidigten Gottheit. Gewiß, der 'romanische Schelm' Pablos hat 'keine Seele' — aber sein Dichter hat sie für ihn: Quevedo bleibt nicht in der „untransparenten Sphäre des sinnlosen Diesseits" — er läßt das Jenseits 'durchschimmern' eben in jenem mahnenden Dunkel, das die sonnendurchglühte Heiterkeitsatmosphäre immer wieder durchbricht: vielleicht ist sogar das aus Unterhaltung plötzlich uns angrinsende Grausen noch gespenstischer, als wenn es sich auf einem Grund von Ernst oder gar Pathetik erhöbe. Die Abenteuer des Buscón spannen den Leser, aber sie spannen auch den Charakter des Schelmen an: die tollen Situationen sind das Rhodus, wo der Held 'springen' muß, das Bewährungsfeld seines Charakters (er wird übrigens nicht seßhafter Bürger, sondern endet als Outlaw im damals klassischen Lande der Anarchie): dieser Charakter ist so

[1] Ähnlich etwa mit deutlicher Parteinahme für deutsche Klassik gegen romanisches und romanisierendes Barock H. Cysarz, „Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft", S. 271: „Die deutsche Klassik birgt viel mehr an ethischen Motiven als das Barock, das in weiten Strecken auf einer Art von Schauspielerei beruht: auf dem Annehmen farbiger Masken, Gebärden und Stimmungsallüren (Schauspielertum ist immoralisch-ästhetisches Menschentum in excelsis). Allgemein scheint germanische Kunst von romanischer sich vor allem durch ein Übergewicht an sittlichen Kräften zu unterscheiden. Ihr Echtheitsbedürfnis ist stärker, ihre Phantasie weniger frei (wie gering zum Beispiel ihre Erfindungskraft in drastischen Fabeln und Schwänken!): Sie sucht von Anbeginn eine Anknüpfung an die Wirklichkeit, und diese bildet ein prohibitives Moment; Ekstase und Farbenrausch sind ihr verdächtig, bloße Form Unform, Kunst überhaupt nicht abzulösen von gesamtmenschlicher Problematik." Aber die Maske erzeugt Sehnsucht nach dem Dahinter — durch die Maske, diese Vordergrundform der Seele, wird die Tiefendimension der menschlichen Seele verlängert und das Problematische des gesamten Menschen gesteigert. Nur ist eben Maske Bezwingung des Lebens, Überwindung des Problematischen — und die gelingt uns in Deutschland schwerer: unsere gute 'Moralität' ist aber auch manchmal ein Hemmnis in ästhetischer Beziehung.

Digitized by Google

straff der göttlichen Ordnung zuwider gespannt, daß wir den Zusammenbruch ahnen. Pablos ist keine Marionette, die Handlung, Bewegung zu produzieren hat, sondern ein widerbürgerlicher Lebensvirtuose. Die Aneinanderreihung von Episoden im Schelmenroman, der schubfachartige Bau hängt eben mit der Stärke des Charakters zusammen. Der Buscón hat eher etwas vom Puppenspieler, der andere Menschen zu Marionetten erniedrigt, als von der Marionette. Und dieser Puppenspieler ist es noch in einem anderen Sinne, als Gestalter der Erzählung, der souverän mit ihr schalten und walten kann, abbrechen und neu anknüpfen, wie es ihm beliebt[1]. Die Ich-Erzählung ist Fiktion, aber hinter ihr verbirgt sich der Dichter: seine Erlebnisse bleiben Privatsache. Er wird seiner Gefühle und Strebungen Herr und weiß seinen Helden so von sich abzulösen, daß wir ewig im Dunkeln tappen würden, wollten wir seine 'Ansicht' über den Buscón aus dem Werke erkennen. «El pícaro ve la vida picarescamente,» sagt Castro, *Pensamiento de Cervantes,* S. 233, d. h. also 'entgeistert': der Dichter schildert objektiv diese entgeisterte Lebensbetrachtung mit einem Konteridealismus, der sein Negativ, den Idealismus, in uns erzeugt. Seele hat Quevedo sicher, nur fühlt er sich nicht verpflichtet, sie zu zeigen: es ist der romanischen Kunst vielleicht eher gegeben als der deutschen, diese Seele nicht aus allen Poren des Kunstwerkes ausschwitzen zu lassen — und die Einsamkeit alles menschlichen Künstlertums trotz Wirkung auf die Vielheit eines Publikums königlich zu bewahren. Dies Kunstwerk teilt mit der Natur[2] die runde Eingeschlossenheit in ein menschenfernes und grausames Geheimnis. Um es pointiert zu sagen: es muß auch Völker geben, bei denen das Kunstwerk nicht 'erlebt aussieht' wie in der Regel beim deutschen.

LEO SPITZER.

[1] Vgl. auch die häufige Abbruchformel *estando en esto* . . ., die Hatzfeld S. 105 auch bei Cervantes belegt. Nur finde ich, daß H. mit Unrecht ariostische Übergänge wie *Don Quijote y Sancho . . . llegaron a la casa de su guía . . . donde le dejaremos por ahora, porque así le quiere Cide Hamete* „ganz überflüssigerweise" verwendet findet: Cervantes läßt uns auf eine andere Art als Quevedo die Abhängigkeit vom Erzähler fühlen: bei ihm entsprechend seiner mehr läßlichen Weltbetrachtung ist ein anderer der Erzähler, in der Schelmenliteratur fällt handelnder Charakter und Erzähler zusammen. Beiden Dichtern ist gemeinsam das In-Abhängigkeit-Erhalten des Lesers von dem '*deus narrationis*' — ein Zeichen der Zeit.

[2] Die freie 'Natur' kommt bei Qu. überhaupt nicht vor, so wenig wie bei Cervantes: Wir sehen nichts von den mannigfachen Stätten (und Städten), an denen sich die einzelnen Streiche abspielen. Diese Kunst in ihrer ausschließlichen Berücksichtigung des Menschen sieht die freie Natur dem Menschen fern. Vgl. Ähnliches im Quijote, Hatzfeld S. 237.

Digitized by Google